ترجمان

غريم غيلوتش

فالتر بنيامين

تراكيب نقدية

ترجمة: مريم عيسى





المركز العربي للأبحاث و دراسة السياسات
Arab Center for Research & Policy Studies

فالتر بنيامين
تراكيب نقدية

======================

غريم غيلوتش

======================

ترجمة

مريم عيسى

======================

مراجعة

ثائر ديب

هذه السلسلة

في سياق الرسالة الفكرية التي يضطلع بها «المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات»، وفي إطار نشاطه العلمي والبحثي، تُعنى «سلسلة ترجمان» بتعريف قادة الرأي والنخب التربوية والسياسية والاقتصادية العربية إلى الإنتاج الفكري الجديد والمهم خارج العالم العربي، من طريق الترجمة الأمينة الموثوقة المأذونة، للأعمال والمؤلفات الأجنبية الجديدة أو ذات القيمة المتجددة في مجالات الدراسات الإنسانية والاجتماعية عامة، وفي العلوم الاقتصادية والاجتماعية والإدارية والسياسية والثقافية بصورة خاصة.

وتستأنس «سلسلة ترجمان» وتسترشد بآراء نخبة من المفكرين والأكاديميين من مختلف البلدان العربية، لاقتراح الأعمال الجديرة بالترجمة، ومناقشة الإشكالات التي يواجهها الدارسون والباحثون والطلبة الجامعيون العرب كالافتقار إلى النتاج العلمي والثقافي للمؤلفين والمفكرين الأجانب، وشيوع الترجمات المشوَّهة أو المتدنية المستوى.

وتسعى هذه السلسلة، من خلال الترجمة عن مختلف اللغات الأجنبية، إلى المساهمة في تعزيز برامج «المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات» الرامية إلى إذكاء روح البحث والاستقصاء والنقد، وتطوير الأدوات والمفاهيم وآليات التراكم المعرفي، والتأثير في الحيز العام، لتواصل أداء رسالتها في خدمة النهوض الفكري، والتعليم الجامعي والأكاديمي، والثقافة العربية بصورة عامة.

الفهرسة في أثناء النشر إعداد المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات

غيلوتش، غريم، 1892-1940

فالتر بنيامين: تراكيب نقدية/غريم غيلوتش؛ ترجمة مريم عيسى؛ مراجعة ثائر ديب.

(سلسلة ترجمان)

يشتمل على ببليوغرافية.

ISBN 978-614-445-289-9

1. بنيامين، فالتر، 1892-1940 - فلسفة. أ. عيسى، مريم. ب. ديب، ثائر. ج. السلسلة.

838.91209

هذه ترجمة مأذون بها حصريًا من الناشر لكتاب

Walter Benjamin, 1st Edition

by Graeme Gilloch

عن دار النشر

.Polity Press Ltd

.This edition is published by arrangement with Polity Press Ltd., Cambridge

الناشر

المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات

شارع الطرفة - منطقة 70 وادي البنات - ص. ب: 10277 - الظعاين، قطر -
هاتف: 00974 40356888

جادة الجنرال فؤاد شهاب شارع سليم تقلا بناية الصيفي 174
ص. ب: 4965 11 رياض الصلح بيروت 2180 1107 لبنان
هاتف: 8 991837 1 00961 فاكس: 1991839 00961

أ- البريد الإلكتروني: org.dohainstitute@beirutoffice

ب- الموقع الإلكتروني: org.dohainstitute.www

الطبعة الأولى
بيروت، تموز/يوليو 2019

إقرار

يهمّني أن أعبّر عن امتناني لعددٍ من الأشخاص لما قدّموه من مساعدةٍ وتوجيهٍ ودعمٍ خلال كتابة هذا الكتاب. أودّ أن أشكر بصورة خاصة جون ثومبسون (John Thompson)، الذي اقترح عليّ المشروع في البداية، وتيم دانت (Tim Dant) وديفيد فريسبي (David Frisby) ونيل ليتش (Neil Leach) على مساندتهم المتواصلة. كما استفدت كل الاستفادة في عملي هذا من النقاشات التي أجريتها مع كثير من الأشخاص ممن أرغب في شكرهم: بول أيلوارد (Paul Aylward) وجون فليتشر (Jon Fletcher) وهانز يواكيم هان (Hans-Joachim Hahn) وجيهو كانغ (Jaeho Kang) وإيستر ليزلي (Esther Leslie) وبريان لونغهرست (Brian Longhurst) وسكوت ماكراكن (Scott McCracken) وتيم ماي (Tim May) وأولريش أوفرمان (Ulrich Oevermann) وديبورا بارسونز (Deborah Parsons) وتوماس ريغلي (Thomas Reghely) وباري سانديويل (Barry Sandiwell) وغريغ سميث (Greg Smith) وغوردون تيت (Gordon Tait) وبول تايلر (Paul Taylor) وتشارلز تيرنر (Charles Turner) وكاس فوترز (Cas Wouters). كما أودّ أن أتوجه بالشكر إلى ترولس دين يوهانسن (Troels Degn Johanssen) وكلاوس كروغيلم كريستيانسن (Claus Krogholm Kristiansen) وإريك ستينسكوغ (Erik Steinskøg) وندوة النظرية الجمالية في جامعة الشمال الصيفية (Nordic Summer University) لما قدّموه من أفكار وتشجيع.

يرتكز القسم الذي يتحدث عن التصوير في الفصل السادس على بحث كتبته بالتعاون مع تيم دانت وقدمته في مؤتمر جمعية فالتر بنيامين الدولية في أمستردام في تموز/يوليو 1997. وأودّ أن أعرب في هذا الصدد عن امتناني إلى تيم لسماحه لي بأن أطوّر هذه الأفكار هنا.

تظهر أجزاءٌ من المَدْخَل والخاتمة الحالية في نسخة سابقة منشورة فيProfiles in Contemporary Social Theory (أعلام في النظرية الاجتماعية المعاصرة)، الذي حررّه بريان ترنر (Bryan Turner) وأنطوني إليوت (Anthony Elliott) (London: Sage Publications, 2001).

أعرب عن بالغ شكري لأمانة ليفرهولم لتمويلهم السّخيّ بدايات العمل على هذا الكتاب.

كما أشكر موظفي سكرتارية علم الاجتماع في جامعة سالفورد، ليندا جونز(Linda Jones)وبيريل بلاباس(Beryl Pluples) ، وموظفي دار النشر Polity على مساعدتهم ودعمهم العمليين. وأتوجّه بالشكر خصوصًا إلى جين فان ألتينا (Jean van Altena) لعملها الرائع في التحرير، وإلى غيل موتلي (Gill Motley) لما أبدته من صبر ومساعدة طيلة الوقت.

أودّ أن أشكر في رأس القائمة، برناديت بويل (Bernadette Boyle) اعترافًا مني بطول أناتها وتفهّمها وتشجيعها المستمر، وتوماس (Thomas) وروِيسن(Roisín) ، لتقديمهما أمتع الإلهاءات الممكنة، وإليهما أهدي هذا الكتاب.

يتوجّه المؤلّف والناشرون بالشكر إلى الأسماء التالية لسماحهم باستخدام مواد محفوظة الحقوق:

Harvard University Press and Suhrkamp Verlag for permission to quote from Walter Benjamin, Selected Writings, Volume I: 1913-1926, Ed. by Marcus Bullock and Michael W. Jennings, copyright 1996 by the President and Fellows of Harvard College; and Volume II 1927-1934, Trans. by Rodney Livingstone, Ed. by Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith, copyright 1999 by the President and Fellows of Harvard College; and The Arcades Project, Trans. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin, copyright 1999 by the President and Fellows of Harvard College, Cambridge Mass: The Belknap Press of Harvard University Press.

Harvard University Press and Suhrkamp Verlag for permission to quote from Gesammelte Schriften, Ed. by Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhauser, Frankfurt am Main, 1974/1991.

Harper Collins Publishers for permission to quote from Illuminations by Walter Benjamin.

The University of Chicago Press for permission to quote from The Correspondence of Walter Benjamin, Ed. by Gershom Scholem and Theodor W. Adorno, Trans. by Manfred Jacobson and Evelyn Jacobson, Chicago and London, 1994.

Verso for permission to quote from One Way Streets and Other Writings, Trans. by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, London 1985; The Origin of German Tragic Drama, Trans. by John Osbourne, London 1985; Understanding Brecht, Trans. by Anna Bostock, London 1983; and Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism, Trans. by Harry Zohn, London 1983.

لم نألُ جهدًا في الوصول إلى أصحاب حقوق الطباعة والنشر، وسيكون من دواعي سرور الناشرين اتخاذ الترتيبات اللازمة عند أول فرصة في حال جرى نسيان أحد الحقوق سهوًا.

ملاحظة

استخدمت الترجمات الإنكليزية الموجودة متى كان ذلك ممكنًا. وكل ما عدا ذلك هو من ترجمتي. أما الإحالات إلى مشروع الممرات المسقوفة فأشرت إليها برقم الالتفافة[1] ورقم الصفحة.

مدخل: بنيامين بوصفه مفكرًا معاصرًا أساسيًّا

أصول

في رسالة بعثها من باريس إلى صديقه الحميم، الباحث في الدراسات اليهودية، غرشوم شوليم (Gershom Scholem) في 20 كانون الثاني/يناير 1930، يوضح الفيلسوف والمنظّر الأدبي والثقافي الألماني اليهودي فالتر بنيامين (1892-1940) طموحه الثقافي قائلًا:

لم يتبلور الهدف الذي وضعته لنفسي تمامًا بعدُ، لكنني أصبحت أقرب إليه أخيرًا. هدفي هو أن يُشار إليّ بصفتي الناقد الأبرز في الأدب الألماني. تكمن المشكلة في أن النقد الأدبي لم يعد يُنظرُ إليه في ألمانيا بوصفه جنسًا كتابيًّا جديًّا منذ أكثر من خمسين عامًا. وإذا أردتَ أن تنقش اسمك في مجال النقد فإن ما يتعيّن عليك فعله هو في الحقيقة إعادة خلق النقد بوصفه جنسًا[2].

يحمل هذا الكلام في طياته مفارقة ساخرة لكنه يبقى كلامًا ملائمًا إلى حدّ بعيد. تنبع المفارقة من وضع بنيامين المتقلقل والهامشي وقت الكتابة: إذ كان السحب القسري لشهادة تأهيله كأستاذ (Habilitationsschrift)[3] قبل بضع سنوات قد بدّد أي أمل له في مهنة أكاديمية، الأمر الذي سيجعله يكدّ للحصول على لقمة عيشه في العمل كاتبًا ومراجعًا ومترجمًا بالقطعة، بل وكاتب برامج إذاعية للأطفال وساردًا لها. بل إنّ بنيامين لن يلبث بعد سنتين فحسب أن يمرّ في ظروفٍ أكثر مأساوية لدى عودته إلى باريس هربًا من الاستبداد النازي. وهكذا، كان عليه، إذا ما أراد أن يصبح ناقد الأدب الألماني الأبرز، أن يكون ذلك الناقد المنفيّ.

تكمن المفارقة أيضًا في أن محاولة بنيامين «إعادة خلق النقد بوصفه جنسًا» لم تقده أبعد من حدود النقد الأدبي ذاته فحسب، بل قادته أيضًا إلى انحلال هذا النقد بوصفه ميدانَ سعيٍ مميزًا. فبالنسبة إلى بنيامين، كان لا بدّ من تفجير المقولات والممارسات البرجوازية الجمالية التقليدية من

الداخل، بغية استكشاف صيغ تمثيل جديدة؛ صيغ مستوحاة من إمكانات مناسبة لها أوجدتها أشكال جديدة من وسائل الإعلام وسط الأنساق الاجتماعية والسياسية والثقافية المتحوّلة في فترة بين الحربين. هكذا لم يكن الناقد الأدبي التقليدي هو من التقط ما للسينما والتصوير الضوئي والمجلات والجرائد والإعلان والراديو من أهمية بالنسبة إلى الأدب والدراما، بل شخصٌ آخر: «المهندس» التجريبي الجماليّ المتعدد التقنيات. وباضطلاعه بهذا الدور، يأخذ بنيامين على عاتقه تقديم نقد متشظٍّ، لكنه مشحون سياسيًّا، للثقافة الحديثة والتجربة المتروبولية[4] والاختراعات التكنولوجية والتغيير التاريخي. إنّ «إعادة خلق النقد بوصفه جنسًا» يعني تحويله إلى نقدٍ بانورامي للحداثة نفسها.

تكمن المفارقة، أولًا وقبل أي شيء آخر، في مرور مدة طويلة كان بنيامين فيها مُهْمَلًا قبل أن يُنْظَر إليه اليوم على نطاق واسع بوصفه المنظّر الأدبي الألماني الأبرز في جيله، بل بوصفه أحد أكثر مفكري القرن العشرين أصالة وتبصّرًا. لقد وصل بنيامين إلى مراده الرّفيع وأكثر، لكن بعد خمسين عامًا من وفاته.

وهو كلامٌ ملائمٌ لأن بنيامين يرى أنّ المهمّش نقديًّا، بتحرره من ضحالة العلوم والبحوث البرجوازية (الزائفة) والمحتضرة، هو وحده القادر على تطوير أشكالٍ مبتكرة من النقد الأدبي والثقافي والاجتماعي. ولا ينبع فهم بنيامين المُسيّس جذريًّا للفن والجماليات من داخل أسوار الأكاديمية، بل على شكل ممارساتٍ واستراتيجيات أملتها الضرورات الاقتصادية التي تحدق بالمثقف بوصفه خارجيًّا و«رائدًا».

وهو ملائمٌ، قبل كل شيء، لأن جوهر عمل بنيامين هو ذلك التبصّر الذي مفاده أن للنصوص والأشياء والصور وجودًا مستقلًّا أو «حياة» خاصة بها تتخطى مقاصد من ابتدعوها وغاياتهم ولا تُختزل ضمن طيّاتها. وهذا ليس تصنيمًا، أو إسباغ قدرات وخصائص بشرية على أشياء جامدة. إنه بالأحرى ادّعاء بأن دلالة النص ومعناه لا يحددهما المؤلف لحظة الكتابة، بل هما محل نزاع، وتُضفى عليهما مفاهيم جديدة عند الدخول في سياقات لاحقة، إذ يخضع النص لقراءة ونقد مستمرين عبر الزمن. هذا الوجود المستمر للنص باعتباره شيئًا متاحًا لإعادة تشكّل وإعادة تقويم يُدعى «ما بعد تاريخ» [النص] (Nachgeschichte) أو «حياته اللاحقة» (Nachleben). وهذه الفكرة القائلة بالحياة اللاحقة لشيء ما، بوصفها حقبة من التقدير النقدي والتملك السياسي، هي أشبه بتوقعٍ بارعٍ لما آلت إليه نصوص بنيامين بعد وفاته. فهذه الكتابات المهملة سابقًا والمُبجّلة حاليًّا،

كما لاحظ بعض المعلقين مؤخرًا[5]، هي أوضح الأمثلة التي يمكن تصوّرها للأعراض النقدية والمصائر المتقلبة التي يمكن أن تلاقيها مجموعة من النصوص.

كان فالتر بنيامين في الحقبة التي تَلَتْ الحرب مباشرة على حافة النسيان. حيث لم يحظَ نشر مجلدين من مجموعة مختارة من كتاباته، بإشراف كلٍّ من ثيودور أدورنو وغرشوم شوليم، في خمسينيات القرن العشرين إلا بقدرٍ قليلٍ من الاهتمام. لكن مع نهاية الستينيات، بدأت نصوص بنيامين التي كتبها في الثلاثينيات وذات الاتجاه الماركسي الصريح تجذب الانتباه في ألمانيا الغربية والشرقية معًا: ففي الغربية، لم يكن ممكنًا لبنيامين العبقري المتفرّد، والسوداوي المنبوذ الذي جرّب الحشيش، ألا يستميل العواطف المتمردة لحركة الطلاب، أما في الشرقية، فكان واحدًا من بين عديد من أبطال النضال ضد الفاشية، ومفكرًا ثوريًّا ردم الهوة بين الثقافتين الألمانية والسوفياتية. وذلك على الرغم من أن إنجازات أصدقائه وزملائه ألقت بظلالها عليه في كلتا الحالتين: في الغربية، كان هناك هربرت ماركوزه الذي برهنت كتاباته على أنها مصدر إلهام للثقافة المضادة، وفي الشرقية، كانت هناك شخصيات مبجّلة مثل برتولت بريخت وإرنست بلوخ اللذين فضّلا الاستقرار في جمهورية ألمانيا الديمقراطية (DDR) آنذاك بدلًا من جمهورية ألمانيا الاتحادية (Bundesrepublik). وهكذا نجد أن ثمة مفارقة مضاعفة في النظر إلى بنيامين على أنه عبقريٌّ سوداوي، الأمر الذي يتعارض مع نظرته إلى «المؤلف بوصفه منتجًا»، أو على أنّه ماركسيٌّ أرثوذكسي، الأمر الذي يتعارض مع أفكاره الصوفية والمشيحانية.

كان للنشر التدريجي لمختارات بنيامين الأعمال المختارة منذ عام 1974، بإشراف رولف تيدمان وهرمان شويبنهاوزر، وللظهور الحديث لـ الرسائل الكاملة وتزايد ترجمات نصوصه، الفضل في إعادة الألق إلى أعمال بنيامين واستقبالها مجددًا خلال السنوات العشرين المنصرمة. وعلى الرغم من بقاء آثار من العاطفيّة[6] السابقة و«التفكير الفجّ» سياسيًّا، فإن أعمال بنيامين اليوم هي موضوع قراءات أعقد وتقويمات أشدّ رهافة، إضافة إلى أن أطروحته للأستذة، أصل المسرح التراجيدي الألماني[7] التي صرف فاحصوه النظر عنها لأنها مبهمة وعصية على الفهم كليًّا، تُستقبل الآن بحفاوة وتنال كل التقدير بوصفها تحفته النقديّة الأهم. كما تعدّ بعض دراساته التي لم ينوِ نشرها إطلاقًا، مثل القطعة التي كتبها في عام 1916 حول اللغة و«أطروحات في مفهوم التاريخ» التي كتبها في عام 1940، من أروع أعماله وأكثرها إلهامًا. أمّا نصوصه الإذاعية الموجهة للأطفال التي قلل من شأنها هو نفسه وعدّها مجرد عمل صحافي جانبي، فأصبحت موضوع دراسة وتحليل نفسي

مستمرّ، هذا إلى جانب أن رائعته الأدبية مشروع الممرات المسقوفة التي لم يكملها، وغير القابلة للإكمال ربما، مع الدراسة المرافقة، التي لم تنتهِ أيضًا، عن شارل بودلير، وهي كتابات خُبّئت في المكتبة الوطنية في باريس إبان الاحتلال النازي، يُحتفى بها اليوم على أنها من أبهر التحليلات الثقافية الحديثة وأكثرها جذبًا للانتباه.

موضوعات رئيسة

ثمة مفهومان محوريّان في هذا الكتاب، الأول هو الفكرة القائلة إن هناك حياة لاحقة للشيء، ولا سيما العمل الفني، والثاني هو شخصية «المهندس المتعدد التقنيات». إنهما يلتقطان لحظتين من تفكير بنيامين الديالكتيكي: الهدم و(إعادة) البناء؛ إذ تشير الحياة اللاحقة إلى سيرورة الانحلال والتدمير الصّبورة التي يبزغ فيها الشيء من سياقات سابقة، مجردًّا من بعض مزاياه الأصلية ومكتسبًا في الوقت نفسه إضافات جديدة[8]. إنها تلك المرحلة التي تتأكل فيها سطوح الشيء النقية الأولى ولكن المضللة، لتتكشف المعاني المخبوءة وتظهر الحقيقة بوضوح في نهاية المطاف. وهي ذلك الوقت الذي يتعرض فيه الشيء إلى تحولات وتدخلات تبيّن دلالته و«تفعّل» طاقته الكامنة: ترجمة، نسخ، محاكاة، نقد، تملّك، (إعادة) بناء، إعادة إنتاج، تذكّر، إنقاذ. وهذه بالتحديد هي مهام «المهندس الجمالي» عند بنيامين. فالأشياء والمنشآت والنصوص والصور هي شظايا وكسرات اجتُزئت من سياقاتها المعتادة ويمكن تاليًا إعادة تركيبها بصبر وأناة في تراكيب نقدية معاصرة؛ حيث يجاور المهندس ذو الذائقة الانتقائية بين منتجات وأشكال ووسائط متباينة ومزدراة كي يولّد توترًا مشحونًا وإشراقًا متفجرًا لعناصر في الحاضر.

علاوة على ذلك، يساعدنا مفهوما المهندس والحياة اللاحقة في فهم ضرورة النظر إلى بنيامين بوصفه «مفكرًا معاصرًا أساسيًّا» وما يعنيه أن يكون كذلك. بدايةً، كان بنيامين مستغرقًا في المُعاصر. وعلى الرغم من استكشاف كثير من أعماله لأشكالٍ وشظايا تاريخية مغمورة ومنسية، فإن مقصده كان دائمًا مقصدًا راهنًا (وسياسيًّا). الأعمال الدرامية الكئيبة التي ما عادت تُقرأ أو تُؤدَّى على المسرح؛ الأشياء التي انتهت صلاحيتها والأزياء التي عفَّى عليها الزمن وانقرضت؛ الأماكن والأبنية المهجورة؛ الوجوه المنسية في صور أشخاصٍ ماتوا منذ زمن طويل: كل هذه الأشياء المُغفلة التي يعلوها الغبار هي ما استحوذ على انتباه بنيامين لا بسبب انجذابه إلى ما هو باطني وغامض، بل بسبب الواجب الملقى على عاتق الناقد في إدراك الدلالة الخفية الرّاهنة لمثل هذه

الأشياء التي لا تنتمي إلى هذا الوقت، و«تفعيلها» عبر تحديد إمكانيتها المتفجرة والمتوهجة وقدح زنادها. إضافة إلى ذلك، ركز بنيامين هذه النظرة ذاتها، اليقظة والمُدقِّقة التي تقدّر الجمال بشكلٍ رفيع، على هوامش ودقائق أمور زمنه ومكانه: المتروبول الحديث؛ إذ تكمن، في قلب تفصيلات الحياة اليومية العرضية التي لا تلفت الأنظار، أعمق التبصّرات في الشرط المعاصر وأكثر الإشراقات دنيوية. هكذا، سعى بنيامين، من خلال تُحَفٍ وأشياء قابلة للجمع والاقتناء - مثل كتب الأطفال وألعابهم، وطوابع البريد والإنسان الآلي المعروض في واجهات محلات برلين والمعارض الإيطالية، والأثاث المنزلي العتيق الزيّ لكن غير القابل للإتلاف كما يبدو - إلى الكشف عن أعمق النزعات والإمكانات التي تنطوي عليها الأشكال والممارسات الثقافية المعاصرة، وإلى استعادتها وإنقاذها.

على الرغم من اتباع بنيامين أسلوبٍ فوضوي واضح، غامضٍ أحيانًا ومتناقضٍ تمامًا في أحيانٍ أخرى، فإنه تناول، واستكشف، عددًا من التحولات والنزعات السياسية والثقافية التي شغلت أبناء جيله من المفكرين النقديين والفنانين الطليعيين والمثقفين الراديكاليين، وكوّنت زمرةً من الموضوعات المحورية في كتاباته.

التشظي الثقافي

كتابات بنيامين، مثل كتابات كثيرٍ من معاصريه في ألمانيا، ولا سيما الجيل الأول من منظّري مدرسة فرانكفورت النقديين، موسومة بأحداث مطلع القرن العشرين وتجاربه التاريخية الكارثية: الحرب العالمية الأولى، الفوضى الاقتصادية والتضخم في سنوات جمهورية فايمار، الثورة الروسية وتدهورها باتجاه الشمولية الستالينية، صعود الفاشية والاشتراكية القومية، الهجرة والنّفي القسريين. في هذه البيئة الثقافية التي يسمها التفسّخ والضلال نتيجة هذه التقلبات، ويسمها التغيير التكنولوجي السريع وغير المسبوق، وانهيار القيم والهرميات والحدود التقليدية، أدرك بنيامين الضرورة الملحّة لإعادة النظر في مهام الكاتب وأساليبه بوصفه مؤلفًا وناقدًا ومؤرّخًا ولاجئًا. كيف نفسّر ما هو حديث ثم نعطيه شكلًا نقديًّا؟ هذا السؤال المكنون في صميم النثر النقدي الذي كتبه شارل بودلير شَغَلَ بنيامين أيضًا، وقاد إلى شكوكية وازدراء لا لبس فيهما تجاه المقاربات «العالِمة» التي تميل إلى الشمولية والانتظامية، وتفضيل الممارسات النصية الأكثر آنيةً وتفجّرًا والأسرع زوالًا. وباهتمامه بالابتكارات والتحولات التقنية المعاصرة في مجال الإنتاج الثقافي

وتلاؤمه معها، كان بنيامين رائد صيغٍ من القراءة النقدية والتمثيل النصي تتماشى مع تشظي الحداثة وانتقائيتها وديناميتها: الموناد[9] (monad)، الأطروحة، التركيب، القول المأثور، «الفكرة» السريعة الزوال، الصورة «الحلمية» و«الديالكتيكيّة»، «اللقطة» النصية، المونتاج السينمائي[10]. فهو يرى أن زمن «المجلدات الثقيلة» ذات الكلام الطويل والممل ولّى وأصبح من الماضي، وغدا من الضروري إيجاد لغة جديدة وعاجلة. واستلهم لهذه الغاية الطليعة الفنية في زمنه (ولا سيما كتابات السرياليين ومسرح برتولت بريخت) والتقنيات المعاصرة في الصحافة والإعلان والراديو والتصوير والسينما، كما استلهم خصوصًا كتابات الرومانسيين الألمان الأوائل المتشظية، بريادتهم النصية والنقدية الراديكالية في أزمنتهم المضطربة.

الاستهلاك والتسليع

غدا تطور الرأسمالية الاستهلاكية التاريخي وتفوّقها المعاصر - مع تشديدها على التملّك وتجلّيها فيه، وعرضها السلع الرائجة والإعلان عنها، إلى جانب انتشار الشكل السلعي ومصيره ذاته، وما يصاحب كل هذا من تسليع للزمان والمكان وللتجربة الإنسانية والعلاقات الجنسية الإنسانية - موضوعات مركزية في أعمال بنيامين، ولا سيما في دراسته الدائمة التوسّع حول ممرات تسوّق باريس المسقوفة التي بدأ العمل عليها في منتصف عشرينيات القرن العشرين. وفي سعي بنيامين إلى تطوير نقدٍ مادي تاريخي رفيع ومتقن للتعميات المرافقة للممارسات الاستهلاكية، استند إلى عددٍ من الأفكار الأساسية: تبصّر جورج لوكاتش الرئيس في كتابه التاريخ والوعي الطبقي[11] في ضرورة إدراك السلعة، والصنمية السلعية خصوصًا، على أنها المقولة الأساسية في النقد المادي التاريخي، والفهم الفرويدي والتحليلي النفسي للموضوع الذي يكتسب طابعًا صنميًّا نتيجة دافعٍ جنسي أصيل منحرف، وتبصّرات جورج زيمل في طابع الموضة الدّوري بوصفه شكلًا من أشكال التمايز والتكامل الاجتماعيين، والاهتمام السريالي بالطاقات النقدية، وخصوصًا بالحالة الكوميدية للمصنوعات العتيقة في واجهات العرض المهجورة. كان بنيامين رائد تقنيات ديالكتيكية يمكن من خلالها نسف «عالم أحلام» الاستيهامات الاستهلاكية الباهر والمُدوّخ؛ تلك الاستيهامات التي شكّلتها مباني التسوق الاستعراضية، والمتاجر الحصرية، والمعارض العالمية الفاخرة والإعلان المكثّف والمفرط، هادفًا بذلك إلى إعادة جماهير المستهلكين المخمورة إلى رشدها.

المتروبوليّة

نظر بنيامين إلى البيئة المتروبولية الآخذة بالتوسّع السريع والتغيّر الدائم على أنها الموقع الرئيس للسيطرة الرأسمالية، ورأى في دراسة الأشكال المعمارية والتشكيلات المكانية والصيغ التجريبية في المدينة مفتاحًا لكشف السمات الاستيهامية و«الأسطورية» للحداثة. وشكّل بناء الأروقة الباريسية المسقوفة في القرن التاسع عشر وتطورها ومن ثم ذبولها الأخير، إلى جانب ما قامت به من قلبٍ سحريٍّ بين الشارع والدّاخل واستخدام المرايا لخلق نوع من الأوهام المنظورية، محور قراءة بنيامين سلاسل الاستيهامات المدينية في الماضي القريب. علاوة على ذلك، وكما ذكرت في أماكن أخرى[12]، نتج عن افتتان بنيامين الدائم بالمدينة الكبيرة وفرة من الكتابات التي تعبّر عن التجارب المميزة للحياة المدينية الحديثة ونزعاتها الأساسية: «الصدمة»، السرعة وفرط التنبيه، إحساس بالتشظي، التوهان وفقدان الذاكرة، الغُفليّة ونزع الطابع الشخصي، العقلنة المكانية، الاستدخال، والخصخصة.

يستند بنيامين هنا ذلك الاستناد الصريح إلى رؤية زيمل المشهورة للمدينيّ البارد وذي الأعصاب الضعيفة في مقالته التي كتبها عام 1903 «المتروبول والحياة العقلية»[13]. لكن المدينة الكبيرة، بالنسبة إلى بنيامين، ليست موقعًا للاغتراب وتحجيم التجربة فحسب؛ فهو في تصوّره المتروبول مكانًا للابتكار الثقافي والإثارة الفكرية، ومكانًا للمواجهات المشحونة والمغامرات الجنسية، ومكانًا للثمالة والسفسطة، يقدم منظورًا مغايرًا للمدينة حسّاسًا لمسرّاتها وإلهاءاتها. كان بنيامين واعيًا تمامًا أن الحياة المدينية، مهما تكن صادمة، لا غنى عنها أيضًا بالنسبة إلى الناقد الحديث بوصفه أمميًّا وكوزموبوليتيًّا. وبذلك ترفض كتابات بنيامين عن المتروبول رفضًا واضحًا ذلك الاتجاه الضيق الأفق والرجعي المعادي للمدينية الذي اعتنقه بعض النقاد أمثال فرديناند تونيز في كتابه الجماعة والمجتمع[14] وأوزفالد شبينغلر في تدهور الغرب[15]، وهما كاتبان يتّسم تفضيلهما العاطفي للجماعات الصغيرة والحياة القروية بأنه مترع بضيق الأفق ومناهضة الفكر وبمعاداة مكنونة للسامية.

لا يقدم بنيامين جملة من التبصرات المثيرة في الثقافة والتجربة المتروبوليتين فحسب، بل يتبيّن ويناقش أيضًا عددًا من الصّلات المهمة بين المديني وأشكالٍ محددة من التمثيل، أبرزها تلك التي بين المدينة وما هو سينمائي؛ إذ تصبح السينما الواسطة المفضّلة لاكتشاف البيئة المتروبولية

وتصويرها: نظرة رئيسة بالنسبة إلى «المهندس» المديني الذي يأمل لا في فكّ شفرة المتاهة المدينية فحسب بل في «شقّ» طريقه عبرها كذلك.

الإعلام الجماهيري وإعادة الإنتاج

يسير نقد بنيامين للمتروبول الحديثة جنبًا إلى جنب مع تحليله وسائط الإعلام الجديدة (واستخدامها): الراديو، التصوير الضوئي، السينما، التسجيلات الصوتية، الجرائد. لم يكن، بالطبع، أول من كتب عن تبعات ضروب التكنولوجيا هذه وإمكانياتها التجريبية والحسيّة، لكن فهمه لقابلية إعادة الإنتاج المتأصلة في الصور والأفلام والتسجيلات الصوتية مميزٌ وذو شأن. فالسؤال الأساسي الذي يطرحه الفيلم أو التصوير أو الراديو، في رأي بنيامين، ليس عن أحقيتها في أن تُصنَّف أشكالًا فنية من عدمها، بل عن الكيفية التي تغيّر بها هذه الوسائط عالم الفنّ ودوره كليّة، كما تغيّر المقولات الجمالية، والعلاقات الأساسية بين الفنان/المؤدّي والجمهور. إن النظرة إلى الفنان على أنه منتج أو مهندس هي نظرة مادية «تنزع السحر» عن الفن، وتقود النقاش حول وسائل الإعلام الجديدة بعيدًا عن ميدان الاهتمامات الجمالية الأثيري إلى ميدان الممارسة السياسية اليومية. كما طوّر بنيامين، في أواسط ثلاثينيات القرن العشرين خصوصًا، معجمًا مفهوميًّا شديد الإيحاء كي يعيد تشكيل فهمنا لـ «العمل الفني في عصر إعادة إنتاجه التكنولوجية»: «اللاوعي البصري»، و«شرارة الطارئ»، و«التعليم»، و«العادة»، و«الهالة»، و«الإلهاء». وبذلك قدّم لنا بنيامين تحليلًا إشكاليًّا ومغايرًا لوسائل الإعلام الجماهيرية والأشكال الثقافية المعاصرة، يعمل، وهو يقرّ طاقتها الراديكالية السياسية على الأقل، عمل مقابلٍ ومقوّمٍ مهمٍّ لذلك الاستنكار الأحادي البعد الذي طاول «صناعة الثقافة»[16] وظهر في كتابات هوركهايمر وأدورنو، وهو نقدٌ غالبًا ما يُساء فهمه، في ظل الغياب المؤسف للنقاشات المعاصرة الخاصة بـ منظرين نقديين آخرين معنيين بالثقافة الشعبية مثل سيغفريد كراكاور وليو لُونْتال، فيؤخذ، للأسف، على أنه وجهة نظر مدرسة فرانكفورت حيال الثقافة الجماهيرية/الشعبية.

التغير التكنولوجي و«التقدم» التاريخي

ليست الأشكال الثقافية التي تَعِدُ وسائل الإعلام الجديدة بإنتاجها ونشرها في متناول الجماهير فحسب، بل تُدرك الجماهيرمن خلالها أيضًا وضعها ومصالحها (الطبقية)، ما يدفعها إلى مساءلة ظروفها وتغييرها. لكنّ دمج وسائل الإعلام الجديدة في الخدمات الأيديولوجية للرأسمالية بوصفها مشهدًا خادعًا وتعويضًا عاطفيًّا و«ترفيهًا غير مؤذٍ» يكبح هذا المطمح الثوري التعليمي. وليس هذا الحَرْف لتكنولوجيا ذات إمكانية نقدية وتحريرية إلى تكنولوجيا تقودها مصالح الربح والسيطرة سوى مثالٍ واحد على مصير الاختراعات التكنولوجية الحديثة بصورةٍ عامة. يعرض بنيامين، في كتاباته البرنامجية حول التاريخ وفي أماكن أخرى، نقدًا عنيدًا، وإن يكن متشظّيًا، لأفكار «التقدم» العلمي والتكنولوجي بوصفه الاستغلال الأرفع للطبيعة على يد الجنس البشري. و«التقدم» هو أكبر أساطير الحداثة. والتنوير خان نفسه؛ إذ ضحّى، في ظل الرأسمالية، بوعده التحرري الأصلي بمجتمعٍ عادلٍ وإنسانيٍّ خالٍ من الخرافات والخوف، وانحاز، بدلًا من ذلك، إلى بعض المصالح الخاصة ليصبح عدوّ النقد والحقيقة. ولم يكن العقل هو الذي ازدهر في الحداثة، وإنما أداتية باردة تحسب حساب كلّ شيء وتهدف إلى تحقيق أكبر قدرٍ من الربح. وإذ أصبح العلم أجيرًا عند الصناعة الرأسمالية، رضي لنفسه بالسؤال التقني «كيف؟» ونادرًا جدًّا ما وجّه السؤال الأخلاقي - العملي والسياسي الحقيقي «لماذا؟» (و«لمن؟»). ولم يكن بنيامين أول من طوّر مثل هذا النقد بين منظِّري مدرسة فرانكفورت النقديين (كان كراكاور رائد هذه الموضوعات في فكرته عن العقل الرأسمالي[17] (Ratio) في مقالته «الزينة الجماهيرية»[18] التي كتبها عام 1927) ولا الأخير، بالطبع (أصبحت أطروحة «ديالكتيك التنوير» من البديهيات عند ثيودور أدورنو وماكس هوركهايمر وهربرت ماركوزه). ومع ذلك، فإنّ نقد بنيامين للتقدم، وما يتّصل بذلك من رؤية إلى التاريخ بوصفه كارثة أبدية، يفضيان إلى نقدٍ مميزٍ للماركسية الأرثوذكسية وإلى نداءٍ محرّضٍ لإنقاذ آمال وكفاح أولئك المظلومين والمكبوتين في الماضي، وتذكّر الأموات المنسيين. وإذ نستفيق من رقادنا الراضين به، متذكرين عذابات الماضي والحاضر، ومجرَّدين من وهم الثورة الشيوعية بوصفها الغاية التاريخية، تغدو مهمتنا واضحة: وقف تقدّم الموكب الانتصاري للبربرية التكنولوجية، واعتراض مجرى التاريخ.

«الاغتراب» والمثقف

في عالمٍ مزقته الأحداث الكارثية، وموسوم بنزع الطابع الشخصي عن الحياة اليومية في البيئات المتروبولية وفي ظلّ سيطرة الأجهزة البيروقراطية، ومجرّد من أي معنىً سامٍ أو شعورٍ بسلوى روحية/دينية، كان بنيامين، مثل عددٍ من الكتّاب الآخرين في عصره، مدركًا تمامًا للوجود الفقير والمعزول الذي يوجده الفرد الحديث، ولا سيما الشخص الأكثر تعرّضًا للتهميش والتشهير، ألا وهو «المثقف» المعاصر. وثمة تعبيرات متكررة عن الرؤية المتشائمة الناجمة عن شعورٍ داخليّ حادّ بالوحدة والتّوق وعن «تشرّدٍ» روحيّ عميق متغلغلٍ في الثقافة الحديثة. وفي عمل لوكاتش نظرية الرواية[19]، تسمُ العالمَ المعاصر حالة من «التشرّد المتعالي»، تكمن في قلب الرواية البرجوازية. ورأى زيمل[20] أن الفرد المتروبولي ينأى بنفسه عن التنبيه المفرط للعالم الخارجي (الثقافة الموضوعية) وينكفئ إلى نوعٍ من اللامبالاة والفتور والضعف العصبي وغرابة الأطوار. وبالنسبة إلى كراكاور، يتميّز العمال الجدد أصحاب الياقات البيضاء الذين يسودون بشكلٍ متصاعد في مراكز المتروبول المعاصرة بحالةٍ من «التشرّد الروحي»[21]. ويفتقدون الوعي الطبقي للطبقة العاملة التقليدية والمكافآت الاقتصادية وضروب السلوان الثقافي التي تتمتع بها الطبقات الوسطى، أي الطبقات الوسطى المثقفة (Bildungsbürgertum)، التي يطمحون إليها. علاوة على ذلك، فإن المثقف شخصية متروبولية محكومٌ عليها أكثر من سواها بـ «الانعزال عن المطلق [...] وبالعزلة والتفريد»[22]، إذ لا يقتنع بالتأمل اللاهوتي الزائف ولا يتأثر بالحميّة الثورية الساذجة، وعليه الانضمام إلى صفوف «المنتظرين»[23] (‘Die Wartenden’) في ضربٍ من انعدام اليقين الوجودي. وبالنسبة إلى كراكاور وبنيامين، وعدد كبير من المثقفين الألمان، فاقم التشردُ «الحقيقي» الناجم عن الهجرة والنفي القسريين هذا القلق وهذا «التشرد الروحي».

تُفهم أزمة المفكر الحديث في عمل بنيامين فهمًا مميزًا من الجانبين اللاهوتي والمادي. من ناحية أولى، ليست هذه الأزمة سوى أحد عناصر الشرط التاريخي العالمي المحزن الملازم للإنسانية الساقطة، في نوعٍ من السودواية الشاملة تجد أدقّ تعبيرٍ عنها في الشعرية المجازية في عصر الباروك (baroque) أولًا، وبعد ذلك بكثير لدى بودلير، في شكلٍ دنيوي مدنّس. ومن ناحية أخرى، ينجم هذا الوضع المتقلقل للناقد عن إخفاقه في إدراك مكانته الاجتماعية الاقتصادية والطبقية الحقيقية بوصفه «منتجًا»، أي بوصفه عاملًا فكريًّا ذا مهمةٍ واضحة: تعزيز الوعي الثوري للطبقة التي ينتمي إليها بشكلٍ لا لبس فيه. تمثل السوداوية والتعبئة من جهة، والخمولية (acedia) و«الهندسة» الجمالية من جهة أخرى، قطبي محاولة بنيامين الإعراب عن الطابع المميز للكاتب الراديكالي والممارسات الملقاة على عاتقه في ظروف زمنه المفجع والمشوّش. كما إن شخصية

متعدد التقنيات شديد التفكير هي الأنموذج الحقيقي للمفكر المعاصر الرئيس بالنسبة إلى بنيامين آنذاك، بل و(بالأخص، ربما) بالنسبة إلينا اليوم.

كان بنيامين واحدًا من مفكّري ما هو معاصر، وهو اليوم واحدٌ من أهم المفكرين المعاصرين، والدليل على ذلك لا يمكن دحضه بأي شكل. ثمة الآن عددٌ كبيرٌ من الأدبيّات حول بنيامين، تحتوي على أعماله الكاملة، وترجمات، ودراساتٍ ومقالاتٍ علمية متعمّقة، وإصداراتٍ خاصة من بعض المجلات، ومداخل موجهة للطالب على طريقة الرسوم المصوّرة، وروايةٍ واحدة على الأقل[24]. إنه جبلٌ أدبيّ، كومة من الشذرات الباروكية التي تكدّس بعضها فوق بعض في السنوات العشرين الأخيرة بمعدلٍ أسرع من أي وقتٍ مضى، وما هذا الكتاب حتمًا إلا قطعة أخرى تُضاف إليها[25]. وهناك، إضافة إلى ذلك، صفحات على الإنترنت وفيديوهات ومؤتمرات ومنظمة دولية مكرّسة لبنيامين[26]. كما أن مدينة فرانكفورت أطلقت اسمه مؤخرًا على جائزة أدبية للترجمة. ويُطلب من الطلاب قراءة أعماله في عددٍ كبير من الفروع الأكاديمية المتخصصة والمتداخلة الاختصاصات: الألمانية، والفرنسية، والإنكليزية، والأدب المقارن، والفلسفة، وعلم الاجتماع، والتاريخ، والدراسات الثقافية، والدراسات السينمائية، والدراسات المدينية والعمارة. إنه نجمٌ من نجوم السماء الأكاديمية الحالية.

ليست هذه الإشادة مجرد نزوة أو صرعة فكرية، بل تعكس الطرق المعقدة والمتعددة التي يزداد فيها الانتباه إلى أفكار بنيامين وموضوعاته وتبصراته لِما تحمله من أهمية خاصة بالنسبة إلى التحليل الثقافي والاجتماعي (ما بعد) الحديث الحالي ولِما تلقاه فيه من صدى. فالاستهلاك الجشع والتسليع المتغلغل في كل مكان، وجلبة التجربة المدينية، وتكاثر ضروب التكنولوجيا الحديثة وتشبّعنا المفرط بالصور، وما ينطوي عليه «التقدم» والمعرفة العلمية من طاقات مدمّرة وما سيخلّفانه من آثار، والحفاظ على التواريخ المضادة القيّمة الخاصة بالمجموعات المضطهدة وأهمية الذاكرة الجمعية والشهادة الفردية، جميع هذه المخاوف لم تقلّ أهميتها، بل العكس، ازدادت حدّتها اليوم أكثر مما كانت عليه عندما كتب عنها بنيامين. هكذا، يميط عمله اللثام، بصفاءٍ وقوة نقدية لا نظير لهما، عن حداثته بوصفها «ما قبل تاريخ» لـ «ما بعد» حداثتنا أو حداثتنا «القريبة العهد» أو «(غير) المنتظمة» أو «الثانية». وفي أوروبا، حيث لم تُنْسَ الحرب، والخراب الاقتصادي، والشمولية، والإبادة الجماعية ومعسكرات الاعتقال كلها على مسافة كبيرة من النسيان، يكون لعمل بنيامين حضورٌ حيويٌّ في حاضرنا.

رسمٌ سِيَرِيّ

تميزت طفولة بنيامين براحة مادية وهدوء إلى درجة الملل، بخلاف حياته اللاحقة المعدِمة والمحفوفة بالمخاطر. ولد فالتر بنديكس شونفليز بنيامين (Walter Bendix Schönflies Benjamin) في 15 تموز/يوليو عام 1892، وهو ابن بائع بالمزاد، وأخٌ أكبر لثلاثة أبناء، وترعرع في طرف برلين الغربي الذي فضّلته عائلة يهودية ألمانية موسِرة ومندمجة في المجتمع الألماني. وكما أمكن للجميع أن يلاحظ، فإن تأملات بنيامين الأشبه بالسيرة الذاتية حول سنوات نشأته، في «طفولة برلينية مطلع القرن العشرين» و«يوميات برلينية» (المكتوبين عام 1932)، هي أقرب إلى رسائل بحثية تتناول الوعود والمحظورات التي ترافق طفولة مدينية من الطبقة الوسطى عمومًا أكثر منها وصف حميميّ لمرحلة الصبا التي عاشها بنيامين. فهو يستعيد طفولة طغى عليها المرض والوحدة، واقتصرت على «الحميمية والدفء» بصورة لا تُحتمل، وذلك الجو البرجوازي المضطرب آنذاك، وجولة الزيارات المملة والنابعة من الإحساس بالواجب لكبار السن من الأقرباء الثرثارين، والقيود التافهة للحياة المدرسية. وتتحدث مذكراته ببلاغة وشاعرية عن طفلٍ وجد عزاءه الأساسي حيال هذا الوجود الجاف في أحلام اليقظة التي تثيرها القراءة، وفي زيارات منتزه تيرغارتن وحديقة برلين للحيوانات الساحرَين، وفي المسابقة السنوية للعثور على بيض الفصح، وفي سرقة الحلويات ليلًا من حينٍ إلى آخر على نحوٍ منافٍ للياقة، وتلك الغزوة غير المقصودة والتي لا تُنسى إلى أحد أحياء المدينة المشبوهة والسيئة السمعة.

أُرسل بنيامين بعيدًا عن برلين ليمضي سنتين (1905-1906) في مدرسة داخلية تقدّمية نوعًا ما في هاوبيندا في ولاية تورينغن، على أمل أن يفيد من هواء الريف. وهناك التقى غوستاف فينيكن (1875-1964) ودرس على يديه، وهو من أبرز دعاة إصلاح التعليم ونجمٌ لامعٌ من نجوم الجناح الراديكالي لحركة الشباب (Jugendbewegung). نشأت حركة الشباب في الأصل في عام 1901 بصفتها منظمة للفتيان تهتمّ برياضة المشي لمسافات طويلة، وتوسعت في ألمانيا الإمبراطورية وتفرعت لتشمل طيفًا سياسيًّا واجتماعيًّا واسعًا، من العناصر الفاشية البدائية والمعادية للسامية مثل الفاندرفوغل (أو الطائر الرحّال) بأيديولوجياتهم الشعبية وتمجيدهم للطبيعة الألمانية وشعورهم بالأخوة العسكرية والتغنّي بالقيادة، إلى القسم اليهودي من الحركة، البلاوفايس (أو الأزرق الأبيض)[27] (Blau-Weiss). وكان الجناح الراديكالي لحركة الشباب الذي انجذب إليه

بنيامين يدعو إلى قطيعةٍ كاملة مع نظام المدرسة التقليدي لضمان تطور الشباب الحر غير المثقل بعقائد أساليب التعليم التقليدية ومذاهبها؛ ذلك أنه لا يمكن تجديد الثقافة الألمانية والحياة الثقافية إلا عبر إطلاق مخيلة الشباب وتحرير طاقتهم. وبتأثيرٍ من فينيكن، أصبح شغل بنيامين الشاغل هو حال الشباب الثقافية والتعليمية، وإن كان ذلك خاليًا من أي معنى عمليّ أو أداتي. وكانت رؤية بنيامين لمهمة الطلاب، الخالية من أي اعتبارات مادية أو سياسية، قد صيغت بعبارات مجرّدة ومهيبة عن النهضة المثالية للروح (Geist)، وحياة العقل المنعزلة والفردية[28].

على الرغم من أنّ بنيامين عاد ليكمل تعليمه المدرسي في برلين والتحق بعدئذ بقسم الفلسفة في جامعة فرايبورغ في عام 1912، فإنه بقي على تواصل مستمرٍّ مع فينيكن. وشهد عام 1913 نشر عدد من السجالات الشعرية والمثالية في مجلة فينيكن البداية (Der Anfang) مع عودة بنيامين إلى برلين مرة أخرى ليتابع دراسته الجامعية. وبالعودة إلى مدينته الأم، انتُخب بنيامين عضوًا في لجنة الطلاب الأحرار (Freie Studentenschaft) التي أصبح من ثمّ رئيسًا لها، وهي جمعية تشجّع على معارضة مختلف الأخويات والنوادي الجامعية ذات الطابع المحافظ والعسكري. وعلى الرغم من هذا المنصب الرسمي، فإن انشغال بنيامين بمثالية حركة الشباب والسياسات الطلابية الساذجة حول «الروح» لم يدم سوى فترة محدودة؛ إذ كان لشهر آب/أغسطس عام 1914 أن يغيّر كل شيء.

تسبب اندلاع الحرب العظمى بانقسام حركة الشباب إلى فصائل عديدة. واستمتع بعض متحزّبيها بفيض العواطف الوطنية وبفرصة في مغامرةٍ إمبراطورية ومجدٍ عسكري. ورأى بعضهم إلى الصراع على أنه الدفاع الضروري عن الثقافة الألمانية وتجديد حيويتها، قبالة قيم الحضارة الأجنبية (الفرنسية خصوصًا) المتفسّخة[29]. ورأى بعضٌ آخر منذ البداية أن الحرب تضحية مروّعة وغير مجدية لجيل غُدر به، مع أنّ من هؤلاء من غيّروا آراءهم. وفي عام 1913، انتقد فينيكن الحماسة القومية الداعية إلى الحرب آنذاك، ورأى أنّ على الشباب أن يقاوموا ما في الشعارات العسكرية الطنانة من تبسيط مُخِلّ[30]. لكنّ خطابه عن «الحرب والشباب» في تشرين الثاني/نوفمبر 1914 في ميونيخ، كان نداءً لحشد الشباب للدفاع عن «أرض الآباء» المحاصَرة والمطوَّقة. ولأن بنيامين كان يتوقع استدعاءه في جميع الأحوال، تطوّع للانضمام إلى سلاح الفرسان من البداية، ومن دون أي حماسة، ولحسن حظه وجِد أنه لا يصلح للخدمة العسكرية[31]. وبعد ذلك، في 8 آب/أغسطس 1914، أقدم اثنان من أعز أصدقائه، فريتز هاينلي وريكا سيليغسون، على الانتحار في

احتجاج يائس على الأعمال العدائية. ولشدة تأثره بموت صديقيه ونتيجة شعوره بخيانة معلمه، قطع بنيامين علاقته مع فينيكن بصورة تامة في آذار/مارس عام 1915[32].

بعد ثلاثة أشهر، تعرّف بنيامين على غرشوم شوليم، وهو طالب رياضيات في الثامنة عشرة من عمره، ثبت في ما بعد أنه سيصبح صديقًا دائمًا وذا تأثيرٍ عميق في عمل بنيامين لجهة الفكر اليهودي والصوفية والقبالا. وتراجع اهتمام بنيامين بمهمة الشباب النقدية والمرتبطة بالخلاص الروحي أمام انشغاله بإعادة توجيه الاستقصاء الفلسفي بعيدًا عن تصوّر التنوير الفقير للتجربة والإدراك والمعرفة، نحو فهمٍ للأسس اللغوية للحقيقة في الرؤيا[33]. وفي الشذرات الغامضة التي كتبها عامي 1916 و1917، يحدد بنيامين مهمة الفلسفة، وهي تسمية الأشياء بمسمّياتها المناسبة، على أنها استعادة اللغة المثالية التي سمّى بها آدمُ الخليقة بأمرٍ من الله[34]. وبذلك نشد بنيامين سبيلًا جديدًا لاهتمامه بصفاء اللغة وميدانًا فكريًّا لا تلوّثه المصالح المباشرة ولا الأداتية؛ ذلك أن كلًّا من الذين دعوا إلى اندماج اليهود في الدولة الألمانية، مثل هيرمان كوهن، أو الذين دعوا لاحقًا إلى التعبئة اليهودية السياسية والهجرة، مثل مارتن بوبر، كانوا قد تلوّثوا بما أبدوه في البداية من حماسة للحرب[35]. وفي الواقع، كانت سياسات النزعة النضالية اليهودية والصهيونية على درجة من البراغماتية والتحزّب أكبر من أن تجذب بنيامين إليها في ذلك الوقت، واتّخذ تفكيره السياسي منحًى آخر في نهاية المطاف. وعلى الرغم من أنه وعد شوليم في مناسباتٍ عدة بأنه سيتعلم العبرية، فإنه لم يفعل ذلك مطلقًا، بل ولم يزر فلسطين مرة واحدة في حياته بعدما هاجر شوليم إليها عام 1923، دع عنك الهجرة إلى هناك هو نفسه[36].

شعر بنيامين بخيبة أمل عميقة من دراساته في جامعة فرايبورغ، ولا سيما محاضرات الفيلسوف الكانطي الجديد البارز هاينرش ريكرت، التي وجدها مملة للغاية. وأبدى تاليًا حماسة أكبر بكثير لدروس عالم الاجتماع جورج زيمل وأفكاره في جامعة فريدريش فيلهلم الملكية في برلين. لكن بنيامين كان يتوق، في أعقاب قطيعته مع فينيكن، إلى مغادرة عاصمة الإمبراطورية، فانتقل إلى ميونيخ في خريف عام 1915، الأمر الذي انطوى على مفارقة ساخرة؛ إذ كانت ميونيخ هي المدينة التي كان فينيكن قد ألقى فيها منذ بعض الوقت خطابه المصيري «الحرب والشباب». ونجح بنيامين في تجنب كل محاولات استدعائه إلى الجيش بادّعاء إصابته بمرض عِرْق النَّسَا، ورحل في عام 1917 إلى سويسرا المحايدة وجامعة برن مع دورا كيلنر التي تزوجها في نيسان/أبريل 1917. وأمضى بنيامين سنوات الحرب الباقية في المنفى السويدي الذي فرضه على نفسه، وأكمل أطروحته

للدكتوراه: «مفهوم النقد الفنّي في الرومانسية الألمانية» في عام 1919، وهي دراسة سعى فيها إلى تطوير تصوّر للنقد المحايث بوصفه كشفًا عن ميول العمل الفني الكامنة، و«المضمون الحقيقي» داخله، من خلال التأمل النقدي. وبعد وقتٍ من عودته إلى ألمانيا، قدم بنيامين أنموذجًا مثاليًّا لهذه المقاربة في مقالة مطولة عن رواية غوته المميَّزة الأنساب المختارة. وهو إذ يتفادى القراءات التقليدية للقصة بوصفها حكاية تحذيرية أخلاقية عن الحب المأساوي المحرّم، فإنه يُبْرِز التناقض بين خضوع الإنسان للقدر من جهة، والفعل المميّز الحاسم من جهة أخرى، ويمثّل هذا التضادّ درسًا توجيهيًّا في ضرورة مواجهة القوى الأسطورية؛ إذ يزعم بنيامين، بصورة خاصة، أن الاحتضار الطويل لواحدة من الشخصيات التي وقعت في العشق الأثيم، هي أوتيلي، إنما يعرض زوال الجمال من أجل غرضٍ أسمى، هو الحقيقة، فيعمل بذلك عمل مجازٍ لمهمة النقد نفسه.

في أوائل عشرينيات القرن العشرين، أمَلَ بنيامين أن يترك بصمته على النقد الأدبي من خلال إصدار مجلته الخاصة الملاك الجديد (Angelus Novus). لكن الناشر العتيد تراجع عن قراره قبل الانتهاء من تحضير العدد الأول عندما رأى أن المواد المتبحّرة والمُلغَزة غير مجدية تجاريًّا. عجّلت خيبة الأمل المريرة هذه من عودة بنيامين إلى الميدان الأكاديمي. فشرع في العمل على شهادة تأهيله للأستذة في جامعة فرانكفورت، واختار لها موضوعًا هو مسرح الحداد، أو مسرح الرثاء (Trauerspiel)، الألماني في القرن السابع عشر. وهي أعمال درامباروكية صُرف النظر عنها بوصفها تراجيديات رديئة وغير أصيلة، وطُمرت، بحبكاتها المنافية للعقل ولغتها المنمّقة، تحت الغبار لوقتٍ طويل إلى جانب غيرها من الأعمال الأدبية الفاشلة. إلا أن نقد بنيامين المحايث لهذه الأعمال المُهملة والمُزدراة ميّزها عن الشكل التراجيدي الكلاسيكي، وأعاد تأويلها وإحياءها بصفتها التعبير الجوهري عن ضعف الوجود الإنساني الموحش وتفاهته وعن «التاريخ الطبيعي» للنموّ أو التغيّر الإنساني (Physis) بوصفه تفسّخًا. هكذا، بيّن بنيامين أهمية المجاز بوصفه صورة بلاغية تعبّر عما ينطوي عليه العالم من تشظٍّ وخرابٍ وخِزي. وحيّر عمل بنيامين أصل مسرح الرثاء الألماني، بموضوع بحثه المبهم ومقدمته المنهجية العويصة، فاحصيه غير الأكفياء وأربكهم، فنُصحَ بسحبها، بدلًا من مواجهة مهانة رفضها الصريح، لتتبدّد كل آماله في الحصول على وظيفة أكاديمية في أواخر صيف عام 1925.

سيبقى بنيامين مثقفًا لامنتميًا إلى نهاية حياته، حرًّا في انتقاده وهجائه تقاليد العلم والبحث، إنما مع بقائه معتمدًا تمامًا في الوقت نفسه على المساعي الحميدة للناشرين والصحافة والمحررين

المخوَّلين وغيرهم، ممن قدموا له ما يستطيعون تقديمه من العمل، مثل إرنست شون في إذاعة جنوب غرب ألمانيا وسيغفريد كراكاور في فرانكفورت زيتونغ. وقادت صداقته المتنامية مع ثيودور أدورنو، الذي التقاه عام 1923، إلى حصوله على عضوية معهد فرانكفورت للبحث الاجتماعي وعلى معاشٍ زهيدٍ، إلا أن حياته بقيت مثقلة بالهموم المادية. ولعلّ تشظّي أعمال بنيامين وتنوعها المذهل هما نتيجة واضحة للضرورات الاقتصادية التي عانى منها. ترجم بنيامين لمارسيل بروست وكتب عنه، كما كتب مقالات بليغة حول بعض الشخصيات الأدبية البارزة مثل فرانز كافكا وبرتولت بريخت وكارل كراوس والسرياليين وشارل بودلير، وكتب عملًا إذاعيًّا بعنوان «قصص حقيقية عن الكلاب»، وهو مجموعة تأملات في دمى أبناء الفلاحين الروس، ومراجعة عن تشارلي تشابلن، وكل ما يمكن قوله عن هذه الانتقائية الإلزامية هو إن أقل الأشياء أهمية وأكثرها ازدراءً هي التي حازت اهتمام بنيامين وأمدّته دائمًا بأهم التبصّرات.

لم يكتب بنيامين قطّ كتابًا آخر بالأسلوب «العلمي» المساوِم، بالنسبة إليه، الذي كتب به دراسته عن مسرح الرثاء التي نُشرت آخر الأمر عام 1928. عوضًا عن ذلك، أصبح القول المأثور، والتعليق الجانبي الكاشف، والاقتباس، والقطعة التصويرية صيغته المفضلة، بل الجوهرية، في التعبير. وفي عَرْضِهِ الحياة اليومية وتمثيلها في ضوء جديد، وملاحظتها من زاوية غير متوقعة، كان القصد من هذه القطع الصغيرة أخذ القارئ على حين غرة (مثل سلسلة من اللكمات الموجّهة باليد اليسرى بقوة وعزم، كما لاحظ بنيامين في إحدى المناسبات[37]). وبدءًا من كتابته وصفًا للمدن التي زارها (نابولي، مرسيليا، موسكو) وعمله شارع ذو اتجاه واحد عام 1926، وهو مونتاج من الصور المدينيّة، اتّخذت كتابات بنيامين منعطفًا معاصرًا صريحًا وصبغة سياسية راديكالية. وأثناء عمله على دراسة مسرح الرثاء في كابري صيف عام 1924، قرأ بنيامين كتاب التاريخ والوعي الطبقي لجورج لوكاتش، كما تعرّف على آسيا لاسيس، وهي مخرجة مسرح من لاتفيا. ودفعته حماسته لأفكار الأول وعلاقته العاطفية المضطربة مع الأخيرة نحو الأفكار الماركسية. وفي شتاء 1926-1927، زار موسكو ليرى النظام السوفياتي الجديد بنفسه. لكن حماسته الأولية تضاءلت بعد ما أبدته السلطات السوفياتية من عدم اكتراث، واستحالة تعلمه اللغة، وبالأخص بسبب الفقر الفني والتسويات الفكرية الواضحة. وعاد بنيامين إلى برلين، وهناك التقى، من خلال لاسيس، بالكاتب المسرحي برتولت بريخت الذي أصبح صديقه. وغدا بنيامين من المدافعين عن «المسرح الملحمي» لبريخت بنزعته التعليمية السياسية الفجّة، ما أثار حيرة أدورنو وشوليم اللذين عدّا اعتناقه غير الأرثوذكسي وغير المقنع للأفكار الماركسية نوعًا من المداعبة المتهورة. وبينما تراجع بنيامين نفسه

عن «التفكير الفجّ»، بقيت آثاره وضروراته ظاهرة في كثيرٍ من كتاباته خلال ثلاثينيات القرن العشرين حول وضع الفنان المعاصر ومهمته («الكاتب بوصفه منتجًا»، 1934) وطابع وسائل الإعلام الجديدة وعواقبها على العمل الفني والجماليات («العمل الفني في عصر إعادة الإنتاج الآلي»، 1935).

سوف يجتمع اهتمام بنيامين بمصير العمل الفني ضمن الحداثة الرأسمالية، مع اهتمامه بالنقد الماركسي للثقافة السلعية، وبطابع البيئة المدينية وتجربتها، في مشروع سيشغله من عام 1927 إلى وفاته عام 1940؛ إذ شرع بنيامين، مستلهمًا جولات الكاتب السريالي لوي أراغون الباريسية[38]، في العمل على دراسة حول ممرات التسوق الباريسية المقنطرة التي بنيت في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وكانت مهجورة آنذاك. وعلى الرغم من ضيق نطاقه بداية، فإن مشروع الممرات المسقوفة سيتضمن في النهاية أكثر من ألف صفحة من الملاحظات والاقتباسات والمخططات والمسودات، وسيبقى إلى اليوم «ما قبل التاريخ» غير المكتمل - بل الذي لم يُكتَب قط - لباريس القرن التاسع عشر بصفتها الموقع الأصلي للرأسمالية الاستهلاكية الحديثة؛ فهو مجموعة كبيرة من الشذرات التي تقدم دراسة بانورامية متنوعة الأشكال والألوان عن موضات المدينة واستيهاماتها، عمارتها وجاداتها العريضة، أدبها وسياستها.

الأمر اللافت بلا شكّ هو أن بنيامين اختار الذهاب إلى باريس، وليس إلى موسكو أو فلسطين، هربًا من الرعب النازي. وهناك، أجرى بحوثه التي تخص مشروع الممرات في المكتبة الوطنية، الأمر الذي أفضى إلى كتابٍ عن بودلير وسلسلة من المبادئ التأريخية قصد بها أن تكون مقدمة منهجية. لكن هذين العملين بقيا غير مكتملين مثل عمل الممرات الأكبر. وعلى الرغم من النصائح التي قدمها أدورنو وهوركهايمر وما بذلاه من جهود، من منفاهما في نيويورك آنذاك، تباطأ بنيامين كثيرًا في مغادرة باريس، وعلِق عام 1940 بعد حصار الاحتلال الألماني. فهرب إلى جنوب البلاد واعتُقل موقتًا ليستميت بعد إطلاق سراحه في إيجاد أي سبيلٍ للنجاة، وهذا ما لم يحدث قط؛ فهو حاول العبور إلى إسبانيا الآمنة نسبيًّا، بيد أنه أُرجع عن الحدود. ولشدّة إرهاقه ويقينه بالقبض عليه عند عودته إلى فرنسا، أقدم على الانتحار في 26 أيلول/سبتمبر 1940. ودُفن جثمانه في بلدة بورتبو.

نظرة عامة

تمثّل أعمال بنيامين المتشظية مزيجًا انتقائيًا ومستفزًّا إلى حدّ كبير من المفاهيم والموضوعات والحوافز المستقاة من مجموعة مميزة ومتنوعة من المصادر: الصوفية والمشيحانية اليهوديتين؛ الرومانسية الألمانية المبكّرة؛ الحداثة، ولا سيما السريالية؛ ماركسية غير أرثوذكسية إلى حدّ بعيد. وتشكّل كتابات بنيامين كوكبةً معقدة أو تركيبًا معقدًا مع كتابات عدد من الأصدقاء والرفقاء، الذين تسهم تأثيراتهم المتباينة في تشكيل الطبيعة المتناقضة والغامضة والمحيّرة للغاية التي تتسم بها مفاهيم بنيامين الأساسية ومحاجّاته الرئيسة. ويرجع الفضل الكبير في أفكاره الأولى حول اللغة والترجمة والحِداد إلى صداقته الوثيقة والطويلة الأمد مع شوليم الذي كان يحثه باستمرار على تعلم اللغة العبرية وتكريس نفسه لمهمّته «الحقيقية»: المجال الباطني في اللاهوت اليهودي. وما يثير الدهشة، بالنظر إلى التفافات كتاباته وتعقيداتها، أن بنيامين لم ينجذب إلى ألغاز القبالا ودقائقها بقدر ما انجذب إلى نقيضها التامّ، «التفكير الماركسي الفجّ» عند بريخت، وهو كاتب يعدّ كل مسحة من الصوفية بمنزلة اللعنة. ولم يثر انجذاب بنيامين إلى نزعة بريخت التعليمية في ثلاثينيات القرن العشرين حسرة شوليم وحده، بل حسرة هوركهايمر وأدورنو أيضًا، إذ عدّا هذا الأمر خيانة لنفسه هو في غنى عنها. وكان هوركهايمر وأدورنو يتمنيان ضمّ بنيامين إلى معسكرهما - بوصفه منظّرًا نقديًّا وجدليًّا من الطراز الرفيع - كما حاولا إقناعه بأن ينقّي عمله لا من العناصر البريختية فحسب بل من مفاهيم استقاها من كتابٍ آخرين لا يتفقان معهم: مثل الجوانب «السلوكية» المفترضة في علم النفس الاجتماعي المديني عند زيمل. ونتيجة لذلك، لم تكن معالجتهما لكتابات بنيامين سليمة دائمًا، كما يتضح من تصلّبهما وتدخلهما التحريري في دراساته حول بودلير أواخر ثلاثينيات القرن العشرين[39].

ثمة تفاعل معقدٌ بين عمل بنيامين والنظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت. لكن كراكاور، من بين كل الكتّاب المرتبطة أسماؤهم بالمعهد، هو مَن أفصح، مِن نواحٍ عدة، عن صلات وثيقة تجمعه مع بنيامين من حيث الموضوعات والمفاهيم: افتتان بالمدينة والعمارة المدينية والتسكع (flânerie)؛ إعجاب بالسينما والثقافة الشعبية؛ تفضيل للشذرات والسطوح؛ اهتمام بالثقافة الباريسية إبّان الإمبراطورية الثانية، ناهيك عن اهتمامات كراكاور التأريخية في وقتٍ لاحق. ورأى بنيامين وكراكاور قدرًا كبيرًا من أعمال - إذ وُجدا في الأمكنة نفسها في الوقت ذاته (فرانكفورت في أواسط العشرينيات، برلين في بداية الثلاثينيات، باريس بدءًا من عام 1933) - وراجع كلٌّ منهما عمل الآخر بشيء من الحماسة[40]. لكن العلاقة بينهما كانت علاقة متوترة وإشكاليّة: أبدى كراكاور شكوكه حيال مفردات بنيامين اللاهوتية[41]، ونظر إلى فكرة النقد المحايث على أنها دعوة مفتوحة

إلى ضروبٍ من (إساءة) القراءة شديدة الذاتية[42]. ومن جانبه، نبذ بنيامين دراسة كراكاور عام 1937 عن المؤلف الموسيقي جاك أوفنباخ، شاعرًا بالخزي بلا شكّ من ظهور عدد من موضوعاته المتعلقة بالممرات المسقوفة (الممرات من حيث هي مكان للاستيهام، وباريس بوصفها عالم أحلام ومدينة التسكع والملل) مطبوعة في هذه الدراسة، ولو كان ظهورًا خفيفًا، قائلًا: «إنّ الكتاب لا يثير سوى الغضب»[43].

كان تقويم بنيامين للظواهر الثقافية مميزًا للغاية؛ فهو أعاد جذريًّا صوغ فكرة كراكاور عام 1926 حول «عبادة الإلهاء» التي تنطوي على تهافت الفوارق الطبقية بين الجمهور، لكنها لا تقدم سوى التخدير بوصفه تعويضًا عن فراغ الحياة اليومية[44]، وأعلى من شأن «اللهو» باعتباره شكلًا من أشكال التلقي يبلور الوعي الطبقي ويعزز الخبرة النقدية البروليتارية. وبالمثل، فإنّ نقد بنيامين لأصول العمل الفني «الأصلي» العقيدية ودفاعه بالمقابل عن السينما والتصوير بصفتهما وسيلتي إعلام شعبيتين ونقديتين يجري باتجاه معاكس تمامًا لإصرار أدورنو على الدور النقدي الذي يتمتع به «الفن المستقل» والتعامل مع جماهير وسائل الإعلام «مثل الأطفال». ولعلّه أمرٌ مؤسفٌ، بالنظر إلى مثل هذه التوترات والخلافات، أن خطة أدورنو نشر مقالة «العمل الفني» لبنيامين، مع مقالته السجالية ضدّ الجاز التي كتبها في عام 1938 «عن الطابع الصنمي للموسيقا وتدهور الاستماع»، إلى جانب قطعة كُلّف كراكاور تحديدًا بكتابتها حول القصة البوليسية (التي سبق له أن كتب أطروحة فلسفية عنها في بدايات العشرينيات)، في كتابٍ واحد لم تتكلل بالنجاح؛ فالتوتر الذي كان سيحصل بين هذه القطع، لو اجتمعت، كان ليبدي من الإثارة الشيء الكثير[45]. ومع ذلك، من المثير للاهتمام، بالنظر إلى عدد المتعاونين الممكنين من كتّاب مدرسة فرانكفورت، أن بنيامين اختار ألا يعمل مع أحدٍ منهم، ولم يتعاون في الواقع سوى مع شخصٍ واحدٍ - هو الكاتب والصحافي فرانز هيسل - على ترجمة أعمال بروست وقطعة من صفحة واحدة من مشروع الممرات؛ ذلك أن انشغاله بـ «المؤلف بوصفه منتجًا» ورفيقًا طبقيًّا، وبدور المهندس الجمالي المتعدد التقنيات، ومهمة إعادة خلق النقد بوصفه جنسًا لم يكن بالانشغال الذي يعني أحدًا سواه.

كيف يمكن المرء إنصاف تلك الشخصية الآسرة وذاك العمل الغني ضمن الحدود الضرورية لهذا الكتاب؟ لم تترك لنا محاولات بنيامين المرحة رسم خطوط حياته وعمله على الورق سوى تلك الصورة لامتناهية التعقيد والإرباك: صورة المتاهة[46]. أمّا محاولات تصنيف عمل بنيامين بتمييز كتاباته الأولى والأخيرة وتقسيم نصوصه إلى مرحلة مشيحانية أولى أثرت فيها الموضوعات

والأفكار اليهودية ومرحلة مادية لاحقة تميزت بالعناصر البريختية والتوجهات الماركسية، فلاقت انتقادات محقة بسبب فشلها في فهم استمرارية فكر بنيامين المعقدة. من الصوفية إلى الماركسية: مثل هذا التبسيط يَطمس أكثر مما يكشف، ويوحي بوجود خطّيّة في التطور هي غريبة وبعيدة كل البعد عن بنيامين. أما أنا، فأود تقديم رسم مختلف لعمل بنيامين، يتكئ على استعارةٍ أساسية أخرى له: لا المتاهة، بل الكوكبة أو التركيب؛ وهو شكلٌ مكونٌ من كثرة من النقاط التي تؤلف مجتمعة نسقًا مفهومًا وواضحًا وإن كان عرضيًّا وعابرًا. هكذا يتعيّن علينا النظر إلى عمل بنيامين من حيث تركيبين نصيين اثنين: الأول متعلّق بدراسته حول مسرح الرثاء، ويتألّف من تأملاته الأولى حول اللغة والترجمة (1916 و1921)، وأطروحته للدكتوراه (1919) ومقالته حول الأنساب المختارة لغوته (1921 و1922)، وخططه التي وضعها لمجلة الملاك الجديد، وعددٍ من الشذرات حول القدر، والتاريخ، والتراجيديا، ومسرح الرثاء، والمجاز. والثاني هو تركيب مشروع الممرات، ويضمّ الصور الفكرية[47] (Denkbilder) المدينية، وشارع ذو اتجاه واحد، ومقالاته حول بروست (1929)، والسريالية (1929) وبودلير (1937 و1938 و1939)، والنصوص عن بريخت (1930 و1931)، والتصوير الضوئي (1931) والسينما (1935)، ومذكراته في مرحلة الطفولة (1932) وأطروحاته التأريخية (1940). ولسوء الحظ، فإن هذا الكتاب هو دراسة انتقائية للغاية على نحوٍ لا يمكن تجنّبه. فهو يركز بالضرورة، وبأسلوب بعيدٍ عن بنيامين للأسف، على نصوصه الرئيسة وحدها، بينما تطاول ضروب الحذف بعض النصوص التي لا تقل شأنًا: «بصدد برنامج الفلسفة المقبلة» (1917-1918)، و«نقد العنف» (1921)، ومقالاته حول كارل كراوس (1931) وفرانز كافكا (1934)، و«القاصّ» (1936). وبذلك لا يدّعي هذا الكتاب تقديم مدخل شامل لأعمال بنيامين، بل سيوفر ما آمل أن يكون عرضًا جذابًا وكاشفًا لمجموعة مختارة من أهم كتاباته وموضوعاته ومفاهيمه. وهو استقصاء يعمل، في المقام الأول، كدعوة لقراءة النصوص المعروضة هنا وما تبقّى من أعمال بنيامين واستكشافها.

يبدأ الفصل الأول بمناقشة أوّل محاولة مهمة لبنيامين في «إعادة خلق النقد»: أي أطروحته للدكتوراه عام 1919 التي تناقش الفكر الرومانسي في مراحله الأولى. يستند بنيامين في هذه الأطروحة على كتابات فريدريش شليغل ونوفاليس ليفصح عن فكرة «النقد المحايث»، وهو منهج سيغدو، بتشديده على الكشف عن الحقيقة من داخل العمل الفني ذاته، ضرورة نقدية أساسية لبنيامين. وفي تصور الرومانسيين لـ «النقد المحايث»، تُنقل فكرة فيخته لتُطَبَّق على العمل الفني، وهي فكرة مفادها أن الإنسان يحقق وعيه وفهمه الذاتيَّيْن من خلال سيرورة لا نهاية لها من التأمل الذاتي. فالنقد

عند الرومانسيين يوفّر المرايا المتوالية التي يتأمل فيها العمل الفني ذاتَه ليكشف بذلك عن معناه وحقيقته. هذه الحقيقة لا تقبع في مقاصد المؤلف، بل تعاود التشكل بصورة مستمرة من خلال عمل النقد إلى أن يأخذ العمل الفني، بعد تبيّن علاقته مع بقية الأعمال الفنية، مكانه الصحيح في هيكل الفن، وينحلّ في فكرة الفن. وهذا الانكشاف الذاتي لحقيقة العمل الفني إنما يحدث في «حياته اللاحقة»، ويُنظر إليه على أنه نقدٌ مستمر وانحلال نهائي.

كما كانت حال مقالته عن رواية غوته الأنساب المختارة، سعت دراسة مسرح الرثاء (التي سنناقشها في الفصل الثاني) إلى تقديم مثال أنموذجي عن النقد المحايث يمرّ العمل الفني من خلاله بعملية تخريبٍ أو إذلال أكثر منها عملية تأمل، في سبيل الوصول إلى مضمونه الحقيقي. وكان هدف بنيامين هو تصحيح ضربين من سوء الفهم الأساسيين لشكل مسرح الرثاء: الأول هو القول إن مسرح الرثاء ليس سوى محاكاة عقيمة للتراجيديا، والثاني هو الاعتقاد بأن أداته الأدبية الرئيسة، وهي المجاز، أقل شأنًا من الرمز؛ إذ يجب التفريق، بالنسبة إلى بنيامين، بين مسرحية الرثاء الباروكية والتراجيديا الكلاسيكية لاختلافهما في الأساس والغاية اختلافًا تامًّا؛ ذلك أن مسرح الرثاء يقدم أحداث التاريخ المؤسفة التي تآمرت على هلاك الحاكم، بدلًا من أن يركز على الأسطورة ومصير البطل التراجيدي. ولا يكون الفعل البطولي العظيم هو ما يقود إلى الكارثة والسوداوية بل التلكؤ البشري في اتخاذ القرارات. كما يعبّر مسرح الرثاء عن عوالم كئيبةٍ ودنيويّةٍ مدنّسة تمامًا، تنطوي على القسر والبؤس الإنساني في عالم موحش. ولا تستند فكرة بنيامين عن السوداوية هنا إلى اللاهوت اللوثري، بل إلى التقليد الصوفي اليهودي الذي تناوله بشكلٍ عابرٍ في سلسلة من الشذرات الباكرة: «عن اللغة بوصفها كذلك وعن لغة الإنسان» (1916)، و«مهمة المترجم» (1921) و«شذرة لاهوتية سياسية عن الإنسان» (1920-1921). وبحسب الكتاب العبري المقدس، فإن اللغة على شكل كلمة الله المقدسة هي أصل الأشياء. والله طلبَ من آدم أن يسمي الخليقة، وأن يطلق على الأشياء مسمّياتها؛ أي أن يترجم كلمة الله المقدسة والخالقة إلى لغة البشر. لكنّ لغة التسمية الآدمية المباركة والفردوسية هذه وصلت إلى نهايتها مع السقوط أو الخروج من جنة عدن، لتتبعثر إلى عديدٍ من اللغات البشرية التاريخية. وتتّسم هذه اللغات، بخلاف لغة آدم الكاملة والمثالية، بالاعتباطية من حيث علاقة الكلمة بالشيء، وبفرطٍ في تسمية الطبيعة لكثرة المصطلحات التي تعبّر عن الظاهرة نفسها. والتاريخ الإنساني هو هذه الحياة المستمرة وسط بابل من اللغات التي تختزل الطبيعة إلى صمت حزين.

يرى بنيامين أن هذا الإفراط في تسمية الطبيعة على يد البشرية الساقطة هو بحدّ ذاته ما يعبّر عنه المجاز في عصر الباروك. وبينما يقف بنيامين ضد كلٍّ من التقليد الكلاسيكي الجديد والإرث الرومانسي الجمالي، فإنه يرفض ما يرى أنه التفضيل التقليدي للرمز بوصفه الصورة الجمالية الأفضل من دون منازع، ويدافع عن شكل المجاز المُسْتَخَفّ به كل الاستخفاف. وكان كتّاب الدراما في عصر الباروك يستخدمون المجاز لإضفاء التعدّد الدلالي على الأشياء، مستندين إلى شعارات القرون الوسطى ورموزها. ووسط هذا الإفراط في تحديد المعنى، تفقد الأشياء والكلمات أي معنى دقيق لها. فالمجاز يجوّف المعنى ويختزل اللغة إلى هُراءٍ طويلٍ وممل. ويصبح، تاليًا، مثل النقد، شكلًا من أشكال الإذلال الذي يكشف عن حقيقة: حالة ما بعد السقوط التي آلت إليها اللغة بوصفها إفراطًا اعتباطيًا في التسمية.

يستكشف الفصل الثالث اهتمام بنيامين المتنامي بطابع البيئة المدينية وتمثيلها النقدي من أواسط عشرينيات القرن العشرين إلى آخرها. وهو يبحث، أولًا، في بعض السمات الرئيسة التي تُميّز عمل بنيامين الصور الفكرية، تلك الكثرة من اللوحات المدينية القلمية التي كتبها بنيامين. ويناقش بعدها الشذرات التي تؤلف كتاب شارع ذو اتجاه واحد، ويقدّم فكرة الكاتب المنخرط في السياسة بصفته مثالًا للهندسة المدينية المتعددة التقنيات وخبيرًا بها. وكما هو مبينٌ بالتفصيل في الفصلين الخامس والسادس، لا يُعدّ هذا الشخص ناقدًا أدبيًّا فحسب، بل كاتبًا/فنانًا يشتغل على مختلف الأشكال الثقافية ووسائل الإعلام الخاصة بالحداثة ليُضيء الحاضر ويفجّره. ويبدو أن فكرة «الإشراق الدنيوي»، التي ظهرت عند السريالية أولًا، كانت تَعِدُ بأنموذج لذلك، لكن استجابة بنيامين لكتابات لوي أراغون وأندريه بريتون اتّسمت بالحذر: من جهة أولى، أثار هذان الكاتبان حماسته وألهما عمله حول ممرات التسوق الباريسية، ومن جهة ثانية، رأى في انشغالهما بالسّكْر وبالأمور الباطنية والمُلغَّزة إبطالًا للطاقة الراديكالية التي تتمتّع بها السريالية.

على الرغم من أن التغيّر بين مشروع الممرات ودراسة مسرح الرثاء يبدو هائلًا من حيث الموضوع محلّ التركيز كما من حيث الأسلوب النصّي، لا بدّ من التشديد على ضروب الاستمرارية في كتابات بنيامين. ولذلك، يُسلط الفصل الرابع الضوء أول الأمر على بعض أوجه التوازي بين هذين العملين؛ إذ إنّ الممرّ المقنطر ومسرحية الرثاء كلاهما كيانان مونادولوجيان مُخرَّبان يكشفان عن تبصرات متشظية بالماضي وعلاقته بالحاضر: القرن التاسع عشر بوصفه ما قبل تاريخ الحداثة، والقرن السابع عشر بوصفه أصل المخيلة الباروكية. وإذا ما كانت دراسة مسرح الرثاء قد

جاءت بالنقد المحايث والتاريخ المدمَّر والطبيعة الحزينة والصامتة، فإنّ مشروع الممرات وتركيبه من النصوص يجمع بين «النقد الاستراتيجي»[48]. والتاريخ الخلاصي ومشهد المدينة السوداوي والمحرّض على التذكر. ثم يحلل الفصل بعض موضوعات مشروع الممرات ومفاهيمه المفتاحية. وليس الممرات والموضات والسلع - هذه الأشكال الاستيهامية والصنمية - دلائل على التقدم التاريخي، بل على السيطرة الأسطورية المتواصلة والخضوع الإنساني المستمر. ويركّز بنيامين نظره على الحياة اللاحقة لأشكال «الحلم» الفانتازيّة هذه - الممرّ المدمَّر، والغرض المنسي، والموضات التي عفّى عليها الزمن - بهدف نزع السحر عنها وإنقاذ وعدها الطوباوي؛ ذلك أن أشكال الماضي المستعبِدة تولّد، وهي مُدمَّرة ومستخفّ بها ومُهدَّمة، إمكانيتها النقدية، وطاقتها الثورية، وحقيقتها.

يتناول الفصلان الخامس والسادس محاولة بنيامين خلال ثلاثينيات القرن العشرين تطوير فهمٍ سياسيٍّ للكاتب ضمن عملية الإنتاج الرأسمالي و«انهيار» الأشكال والمقولات الجمالية التقليدية البرجوازية. وهو يرى أن على الناقد/الفنان التقدمي أن يطوّر أشكالًا ثقافية جديدة (المسرح الملحمي) وممارسات (القَطع، والمونتاج، واللهو) ووسائل إعلام (الراديو، والتصوير، والسينما) ويعتنقها، بغية نسف الحدود بين مختلف أشكال الفن وتفجير العمل الفني ذاته. و«الهالة» (aura) هي المفهوم الأساسي هنا. حيث يُعرَف عن بنيامين، في عمليه «تاريخ موجز للتصوير» (1931) و«العمل الفني في عصر إعادة الإنتاج الآلي» (1935)، قوله إن ظهور وسائل الإعلام الجديدة بدّد تلك «الهالة»، وهي شعور الهيبة والاحترام والمسافة الفاصلة التي نختبرها في حضور العمل الفني ولدى تأمله، وهي تابعٌ لأصوله العقيدية وموثوقيّته وانغراسه في التقليد. وعلى سبيل المثال، فإنّ السينما والتصوير يُحلّان ضروبًا متعددة من الصورة السلبية (النيغاتيف) والمطبوعة محلّ اللوحة الفريدة من نوعها، بحيث يتعذّر التمييز بين العمل الأصلي ونسخته. وفي وسيلتي الإعلام هاتين، كما يزعم بنيامين بصورة مثيرة للجدل، يحلّ القرب محلّ المسافة، والتملّك اللاهي محلّ التأمل المركز، والانخراط السياسي والممارسة التعليمية محلّ الطقوس العقيدية المحيطة به.

تمثل سونيتة شارل بودلير «إلى عابرة» نقطة انطلاق الفصل السابع الذي يستكشف فهم بنيامين للتجربة المتروبولية، وطابع الذاكرة الحديثة، وضرورات التأريخ الخلاصي. لقد اتّكأ مشروع الممرات المسقوفة على ممارسات الهندسة الجمالية المتعددة التقنيات، وطوّر مبادئ منهجية تتعارض جذريًّا مع ما رأى بنيامين أنه ضروب من الفهم «التاريخاني» البرجوازي للماضي

وواجب المؤرخ. وكان من المفترض أن يكون مشروع الممرات تصويريّ الطابع، يجاور بين تبصرات متشذرة في لوحة فسيفسائية، أو، بلغة بنيامين الاصطلاحية الجديدة، مونتاجًا من العناصر. ولم يكن العمل بنظر بنيامين سردًا بسيطًا للماضي، بل كان تدخلًا سياسيًّا في حياته اللاحقة؛ فالتاريخ يجب ألّا يكون سردًا عاديًّا ومبتذلًا للأحداث بل أن يكون تدخلًا سياسيًّا في الماضي وتفعيلًا له؛ ذلك أن التاريخ ليس شيئًا محددًا، بل أمرٌ يعاد تشكّله باستمرار بحسب مصالح الحاضر. وقد تصوّر بنيامين هذا التقاطع والتفاعل بين «الآنذاك» و«الآن» ضمن سجلٍ مرئي: بوصفهما «الصورة الديالكتيكية»، وهي المقولة المنهجية الأساسية في مشروع الممرات المسقوفة.

استُلهِمَت «الصورة الديالكتيكية» من آنيّة اللقطة الفوتوغرافية[49] ومن تحوّل التجربة والذاكرة في المتروبول الحديث. فبالنسبة إلى بنيامين، يمثل مشهد المدينة مكانًا للصدمة وفقدان الذاكرة والتذكر. ويشكل شعر بودلير المجازي لغة سوداوية يمكن التعبير من خلالها عن الشكل السلعي المجوّف وانهيار التجربة (Erfahrung) المتماسكة التي يمكن تناقلها وسط الحشد المتروبولي الغفير. وتعمل شخصيات المتسكّع والمقامر والعاهرة وجامع النفايات عمل مجازات للشاعر الحديث الذي يتلقى الصّدمات والاصطدامات واللقاءات العابرة في فضاء المدينة. وربما يبدو النسيان هو النتيجة الطبيعية والبديهية لهذه الرضّة، لكن المدينة هي أيضًا المكان الخاص بصيغة معينة من التذكر والمحفّز لها: الذاكرة اللاإرادية عند بروست. فالذكريات ليست شيئًا نستعيده بإرادتنا، بل تعود إلينا بشكلٍ غير متوقع ومن دون أن تكون لنا رغبة في ذلك؛ إذ تستثير واقعة ما أو حدثٌ ما في الحاضر انطباعاتٍ وتجارب سابقة منسية. ويتقاطع الماضي مع الحاضر للحظة، ويضيء الواحد منهما الآخر. وبذلك تكون الصورة الديالكتيكية تحويلًا لـ الذاكرة اللاإرادية إلى منهجٍ تأريخي يستعيد أولئك الذين أودعهم التاريخ التقليدي غياهب النسيان.

المعرفة اللاقصدية وانكشاف الحقيقة الخاطف والمتشظّي، والصمت السوداوي والشرط المُحزن الخاص بالوجود الإنساني، والتاريخ من حيث هو تدميرٌ وافتداء، والنقد بصفته إذلالًا و(إعادة) بناء: كلّها موضوعات تشكل أساس مشروع الممرات، ودراسة مسرح الرثاء، بل وأساس عمل بنيامين على وجه الإجمال. ومن هنا، نرى - وهذا هو الأمر الأساسي قطعًا - أن تصوّر كامل أعمال بنيامين على أنّها تركيبان لا يعيد إنتاج التقسيم السطحي لأعماله إلى أعمال مشيحانية في مواجهة الأعمال المادية. وهذان التركيبان ينبغي عدم تخيلهما على أنهما مرحلتان زمنيتان منفصلتان، بل يجب تصوّرهما على أنهما متراكبان، واحدهما على الآخر، مرّة يأخذ هذا الأسبقية

فيديو الأقرب إلينا ومرة ذاك. وتلتقط فكرة التركيب الخداع المحتمل الذي يمكن أن تنطوي عليه أي ترسيمة - النقاط التي تبدو أقرب بعضها إلى بعض قد تكون هي الأبعد - كما تلتقط عَرَضيّة هذه الترسيمات. ويجب أن ندرك أنّ أي تركيب من التركيبين هو تشكيلٌ واحد من بين عدد لا نهاية له من التشكيلات والالتحامات والتجانسات الممكنة. وهذا القدر من التعقيد ومن التفاعل ومن العبقرية هو ما تتميّز به كتابات بنيامين.

يشير الصّعود الأخير والمستمر لنجم بنيامين إلى أن أمام التلميذ المعاصر (المحتمل) الدارس لأعمال بنيامين مهمة يُحسد عليها تتمثل في الاختيار بين مداخل كثيرة ومتنوعة مكتوبة باللغة الإنكليزية، لكلّ منها تركيزه الموضوعي والمفهومي المحدد ووجهته الخاصة: تجربة الحداثة والخلاص[50]؛ تصفية التراث الثقافي والمحافظة عليه[51]؛ ديالكتيك السوداوية[52]؛ الثقافة والإدراك البصريين[53]؛ وسياسات التغيير التكنولوجي[54]. ويوفّر بعض هذه المداخل سياقًا مفصلًّا[55]، في حين يركّز بعضها الآخر على المواد السِّيريّة[56]، وأخرى تقدّم استعراضاتٍ عامة أكثر انطباعية[57]. ومنها ما يتميّز بشفافية نقاشه[58]، ومنها ما يتّسم بدقة الكتابة وأناقتها[59]، وغيرها تميّزه حيويته وأسلوبه[60].

لهذا الكتاب أيضًا سماته المميزة؛ فهو يسعى إلى الكشف عن انشغال بنيامين النقدي بالظواهر الثقافية وتجارب الحداثة من خلال إبراز ثلاث أفكار أساسية: الحياة اللاحقة (بوصفها لحظة تفكك أو انحلال)، والهندسة (بوصفها لحظة إعادة بناء)، والتركيب (بوصفه صيغةً من صيغ التفعيل والتمثيل). وهدفي هنا هو تقديم شيء أقرب إلى «نقدٍ محايث» لعمل بنيامين، وهو نقدٌ يفضّل التأويل المتأني والدقيق على النطق بأحكام نهائية. وهو نقدٌ يقف أيضًا، مثل نقد بنيامين المحايث، في مواجهة ضروب سوء التملّك المحتمل لعمل بنيامين؛ تلك الضروب التي نجدها لدى من يصرّون على إقامة بنيامين محددًا ونهائيًا، أي على قراءة مفردة لمقصده «الحقيقي» الذي يقف وراء أعماله. هدفُ هذا الكتاب هو مواجهة أولئك الذين فشلوا في تبيّن عَرَضية قراءاتهم ولا يجدون متعة إلا في ضروب الجزم، والتوصيف المطلق، والرّسم النهائي للحدود: باختصار، لا يجدون متعتهم إلا في الخواتيم. ولذلك، كتبت خاتمة كتابي هذا بروحٍ مختلفة: بوصفها إيماءة أولية وغير نهائية إلى بعض التراكيب المعاصرة التي تظهر، أو ربما تظهر، فيها موضوعات بنيامين الآن. وهي خاتمة لا تستهدف الوصول إلى أجوبة، بل إلى أسئلة تعيدنا هي نفسها إلى عمل بنيامين. كما أردت منها أن تكون موحية ودالة وعرضية. فأي شيء آخر سيكون، في نهاية الأمر، عملًا لا يمتّ إلى بنيامين بصلة.

1
النقد المحايث والنقد الأنموذجي

مقدمة

يمثل اهتمام بنيامين بإعادة النظر بفاعلية النقد الأدبي والثقافي وتشكيلها من جديد أساس أطروحته للدكتوراه، «مفهوم النقد الفني في الرومانسية الألمانية»، المكتوبة بين حزيران/يونيو 1917 وحزيران/يونيو 1919[61]. وعلى الرغم من أن بنيامين مدركٌ تمامًا للتسويات الفكرية المطلوبة في هذا العمل وما يلحقها من أضرار[62]، فإنه لم يتعامل مع أطروحته على أنها مشروعٌ أكاديميٌّ ملغز، بل عدّها هجومًا حادًّا في الوقت المناسب على التأويلات السائدة للرومانسية الألمانية ولإرث هذه الحركة الفكري، الذي له تداعياته المهمة في الوقت الحاضر. وفي رسالة إلى إرنست شون في 8 تشرين الثاني/نوفمبر 1918، يوضح بنيامين:

يعالج هذا العمل المفهوم الرومانسي للنقد (النقد الفني). فالمفهوم الحديث للنقد تطوّر عن المفهوم الرومانسي، لكن «النقد» كان مفهومًا باطنيًّا[63] عند الرومانسيين [...] وكان يقوم على افتراضاتٍ صوفية في شأن المعرفة. وهو على الصعيد الفنّي، يحيط بأفضل تبصّرات الشعراء المعاصرين واللاحقين، ويقدّم مفهومًا جديدًا للفن هو، من نواحٍ عديدة، مفهومنا للفن[64].

كان الهدف من دراسة بنيامين التشديد على حداثة الرومانسية وراهنيّتها، والتشديد على طابع ممارستها النقدية الصوفي العميق.

يرى بنيامين أن فكرة النقد الأدبي الحديثة بدأت تتشكّل في كتابات فريدريش شليغل الباكرة (1772-1829)، التي ظهرت في نشرة أثينيوم (Athenaeum) الخاصة بالرومانسيين (بين عامي

1798 و1800)[65]، وفي كتابات نوفاليس (فريدريش فون هاردنبرغ، 1772-1801) الذي تعود أولى شذراته الفلسفية إلى عام 1795. هكذا، تكوّن هذه النصوص نقطة الانطلاق المنطقية والضرورية لأي محاولة جدّية لـ «إعادة خلق النقد بوصفه جنسًا كتابيًّا». استكشف الرومانسيون الأوائل، بقطيعتهم مع المعتقدات الفنية السائدة التي وضعتها الكلاسيكية الجديدة، صيغًا جديدة من التذوق الجمالي ومفرداتٍ مفهومية تلائم الروح الحديثة للنقد الفكري والتحول الثوري وطوّروها. وظهرت أفكارهم على خلفية تحوّلات العصر الاجتماعية التاريخية والسياسية والثقافية والفكرية غير المسبوقة، وتناغمت معها: الثورة الفرنسية، التصنيع الأوّلي، الحماسة القومية، الحرب الأوروبية. وتركت هذه الطموحات الراديكالية في أزمنة الاضطربات صدًى واضحًا عند بنيامين، بالنظر إلى رفضه في شبابه لما عدّه هرميات الثقافة البرجوازية الجامدة وقيمها البالية وانهيار ألمانيا الإمبراطورية الوشيك.

لم تكن حساسية الرومانسيين الرائدة والبعيدة النظر هذه هي حساسية فكر التنوير، بتشديده على نزع السحر عن الطبيعة، والعقلانية العلمية، والحساب الدقيق. بل احتفظت الرومانسية في مراحلها الأولى بفهمٍ صوفيّ عميق للفن والنقد بوصفهما انبثاقين عن لغة أصيلة شعرية وصافية[66] (Ursprache) و/أو تذكيرين بهذه اللغة، الأمر الذي كان ذا دلالة كبرى عند بنيامين؛ إذ تشكل الطبيعة في عمل نوفاليس، على سبيل المثال، عالمًا من الإشارات والطلاسم[67]، ولغة خفية تجد تعبيرها بواسطة الفنّ، بحيث «يكون أكمل الشعر هو ذلك الشعر الذي يشبه 'فانتازيا موسيقية' أو 'أنغامًا صادرة عن قيثارة الريح' فيجعلنا ننسى الواسطة الفنية التي يبدو أن 'الطبيعة نفسها' تتكلّمها»[68]. وبصورةٍ مشابهة، يشير شليغل، في شذرات كتبها بين عامي 1804 و1805، إلى أن الإنسانية يمكنها بواسطة الفنّ أن تدرك آثار الوحي الإلهي أو إلماعاته[69]. وقد تبدو هذه الأفكار الصوفية غامضة بالنسبة إلى القارئ المعاصر، ومعاكسة تمامًا للتفكير العقلاني الحديث، لكن بنيامين رأى في الجوانب «الباطنية» للرومانسية فتنة وأهمية خاصّتين. ونظرًا إلى التأثر بالصوفية اليهودية والقبالا[70]، وبمفكرين هامشيين مثل مفكر القرن التاسع عشر المعادي للعقلانية يوهان جورج هامان[71]، فإن بعض نصوص بنيامين الأولى - ولا سيما شذرته العصية على الفهم «عن اللغة بوصفها كذلك وعن لغة الإنسان» عام 1916 - تتأمّل الروابط المعقّدة بين فعل الخلق الإلهي وأنظمة اللغة المتعددة: كلمة الله الخلاقة التي أوجدت العالم وغمرته، ولغة آدم الأصلية التي أعطت الأشياء مسمّياتها وفق القصد الإلهي، وتكاثر اللغات الإنسانية وتشوّشها بعد السقوط[72]. وعند بنيامين، كما هي الحال عند الرومانسيين، فإن النظر إلى الطبيعة الخارجية على أنها مادة خاملة

ليست موجودة إلا كي يتلاعب بها البشر ويستغلوها هو دليل على شرط الإنسان وطبيعته الداخلية الفقيرَين، وعلى فشل فهم الضرورة الحقيقية للتكنولوجيا الحديثة التي لا تمثّل، كما أكّد بنيامين لاحقًا في شارع ذو اتجاه واحد، سيطرةً للبشر على الطبيعة، بل على علاقة البشرية بالطبيعة.

شكلت هذه النزعات الصوفية الجوهر النقدي الذي ينطوي عليه الفكر الرومانسي، بعيدًا عن تقليص فعاليته النقدية. والسبب في ذلك - وهو أمرٌ في غاية الأهمية بالنسبة إلى بنيامين - أن الفكر الرومانسي في مراحله الأولى لم يعتنق، بخلاف مظاهره المتفسخة اللاحقة، أشكالًا من التفكير الرجعي وغير العقلاني ولم يعلِ من شأنها: عبادة العبقرية الفنية، العبادة الوثنية الأسطورية للطبيعة، العقائد شبه الدينية والزائفة. وبدلًا من ذلك، جمعت الرومانسية المبكرة بين تشديدٍ على أشكال من الإشراق الصوفي والتبصر الحدسي كانت محرّمة في فكر التنوير مع إصرارٍ على الصرامة والرصانة النقديتين اللتين ميّزتاها عن لاعقلانية الحركات الأحدث؛ ولا سيما حلقة الشاعر ستيفان جورج (1868-1933)، المسمّاة «Georgekreis» (حلقة جورج)، وهي جماعة لديها خطتها الخاصة لإعادة خلق النقد والثقافة الألمانيين. أما بالنسبة إلى بنيامين، فتقف الدقة والصفاوة المعتدلتان اللتان منحتا الكتابة الرومانسية المبكرة هذه القوة النقدية في تضادٍ حادّ مع فهم «الرومانسية» اللاحق، بل وفهمنا المعاصر الشائع لها، بصفتها وجدانية متدفقة أو رعوية عاطفية أو حنينًا لا عنان له. وهنا يتضح الهدف الأساسي من أطروحة بنيامين لنيل الدكتوراه: باعتباره الرومانسية الباكرة سلف النقد الحديث، تكشف دراسته القناع عن كثيرٍ من ذُريّاتها غير الشرعية، وتؤسس المكان الصحيح لوريثٍ حقيقي: نقدٌ ألمانيٌّ جديد يلتقط الاندفاعات المتمردة الأصلية للرومانسية الباكرة وطاقتها النقدية وتبصراتها الصوفية؛ نقدٌ منبعثٌ من جديد يمتلك «عمقًا وجمالًا لا حدّ لهما بالمقارنة مع الرومانسيات اللاحقة كلّها»[73]؛ نقدٌ محايثٌ يكون، بانصرافه إلى كشف النزعات الأعمق للعمل الفني، ملائمًا للعمل الفني نفسه وللظروف المتغيرة التي تحيط به الآن.

يقدّم هذا الفصل عرضًا للموضوعات الرئيسة في أطروحة بنيامين لنيل الدكتوراه. ويأخذ من فكرة فيخته عن التأمل بوصفه تحققًا مستمرًّا لوعي الذات نقطة انطلاقه، ويكمل ليشير إلى الكيفية التي ترجم بها الرومانسيون هذه الفكرة في ميدان الفن، حيث يُنظر إلى النقد لا بوصفه استعادة لمقصد ما أصلي قصده المؤلف، بل بوصفه تدخّلًا تأويليًّا في حياة العمل الفني اللاحقة؛ إذ يتغير المعنى ويُعاد تشكيله مع كل قراءة وفهم للعمل الفني في سياقات وتراكيب تاريخية جديدة. وتكمن فكرة «النقد المحايث»، كما سيتضح في هذا الكتاب، في القلب من عمل بنيامين تمامًا: لا في نقده

الأدبي فحسب، بل في دراساته للسلع الحديثة والأشكال المعمارية المدينية ووسائل الاتصال الجماهيري كذلك. وسنجد بعد ذلك تلخيصًا لفهم بنيامين عددًا من المفاهيم الرئيسة في الرومانسية المبكرة واستعراضًا لأهميتها: «القدرة النقدية»، التهديم السّاخر، العمل الفني الجامع، المجاز، والمونادولوجيا، وقبلها جميعًا الطابع الرّصين والنّثري للنقد.

بعد عرضٍ وجيز لمجلة بنيامين الملاك الجديد المقترحة ولكنها لم ترَ النور مطلقًا، يركز باقي الفصل على محاولة بنيامين الأبرز لاستغلال الأدوات النقدية التي طوّرها في أطروحته، وتبيان كيف يمكن أن تمهّد لتذوقٍ نقديٍّ جديدٍ للنصوص الأدبية؛ فهو يختار بصورة لافتة ومثيرة نصًّا لأعظم شخصية في الثقافة الأدبية الألمانية وبين الطبقة الوسطى المثقفة (Bildungsbiirgertum): الأنساب المختارة ليوهان وولفغانغ غوته. وهو في نقده الأنموذجي هذا، يعنّف حلقة جورج لسوء تملّكها هذا العمل، ويوضح كيف تقود قراءة محايثة للتوترات الديالكتيكية في السرد إلى تأويلٍ مختلفٍ تمامًا، بل ومناقضٍ، للنص. فبعيدًا عن الاحتفال بسلطة القدر والقوى الأسطورية، تتغنى قصة غوته بالفعل الإنساني الحازم للتغلّب عليهما. ويتابع بنيامين المجادلة بأن حكاية غوته ذاتها تقدم من خلال موت أوتيلي، إحدى شخصيات الرواية المحورية، صورة مجازيّة لعملية النقد المحايث: زوال المظاهر السطحية لمصلحة حقيقة بازغة. وهكذا، تستبق الأنساب المختارة نقدها المحايث وتتنبأ به. باختصار، لا يُخلّص بنيامين غوته من ربقة حلقة جورج ورؤيتها اللاعقلانية للعالم فحسب، بل يتملّكه أيضًا لمصلحة رؤيته الخاصة إلى النقد. وبذلك، لا يعثر بنيامين على إشارات إلى ممارسته النقدية الخاصة في كتابات الرومانسيين الأوائل فحسب، بل في كتابات غوته كذلك. ولا يمكن المرء أن يدعي أن هناك سلفًا آخر ألمع من هذا الأخير.

التأمّل لدى فيخته والرومانسية الباكرة

تحدّد أطروحة بنيامين، باهتمامها بتأسيس «الفرضيات الإبيستيمولوجية»[74] للمفهوم الرومانسي للنقد، مقولة «التأمّل» المثالية الألمانية الأساسية بوصفها «تصوّر شليغل الإبيستيمولوجي الأساسي»[75]. وذلك هو «’النمط‘ الأكثر شيوعًا في فكر الرومانسيين الأوائل»[76] و«أسلوب التفكير الذي [...] عبّر الرومانسيون من خلاله عن أعمق تبصّراتهم»[77]. وبتعبيرٍ أدق، انطوى مفهوم النقد عند شليغل على تأويلٍ محددٍ لتبصّرات فيخته وصياغة جديدة لها، وهذا ما فصّله في كتاب في مفهوم الأبيستيمولوجيا أو ما يسمى الفلسفة في عام 1794، حيث تحقق الذات وعيها

الذاتي من خلال التأمل[78]. فبالنسبة إلى فيخته، تتشكّل «الذات» أو الـ «أنا» ويُعَاد تشكّلها بمرور الزمن من خلال عملية التأمل أو واسطة التأمل. فالذّات الفردية تفكّر في نفسها وتتأملها، وتتوصّل إلى معرفتها، وتتغيّر، بناءً على أساس وعيها الجديد هذا. وتكون الذات في عمليةٍ مستمرّة من التوصّل إلى معرفة نفسها ومن التعديل. ويرى فيخته أن الذات ليست كيانًا ثابتًا أو ساكنًا بل كيانٌ يتشكّل ويتحوّل عبر فعل تأمل الـ «أنا» للـ «أنا»، فتصل بذلك إلى مستوًى أعلى فأعلى من الوعي الذاتي.

تُفضي هذه الرؤية حول تشكل الذّات عبر التأمّل إلى عددٍ من النتائج. أولًا، لا توجد «الذات» بصورة مستقلة عن الـ «أنا» المتأمِّلة؛ فهي ليست «شيئًا» مكوّنًا مسبقًا ينتظر بصبرٍ أن يتمّ استكشافه، بل هي، باعتبارها نتاج فعل التأمل، فعلٌ بحدّ ذاتها. والذات هي نتاج التأمل، وليس التأمل نتيجة من نتائج الذات؛ باختصار، «التأمل هو الأول والأساس منطقيًّا»[79]. ثانيًا، ينحلّ، في التأمّل، الفرق بين ذات المعرفة وموضوعها. وتكون الـ «أنا» هي ذات المعرفة وموضوعها في الوقت نفسه. إنها ذات/موضوع المعرفة. وأخيرًا، هذا التأمل هو «عملية لا متناهية»[80]، إنه تحققٌ لا نهائي للذات؛ تحققٌ لا نهائيٌّ لمعرفة الذات، وارتقاءٌ جارٍ ومتزايد لوعي الذّات الذّاتي. ومن ثمّ، يقتبس بنيامين من فيخته قوله: «’علينا أن نتابع هكذا، إلى ما لا نهاية، لنفرض وعيًا جديدًا على كل وعيٍ، ويكون موضوع هذا الوعي الجديد هو الوعي السابق، وبذلك يجب ألّا نصل أبدًا إلى النقطة التي نكون فيها قادرين على افتراض امتلاكنا وعيًا فعليًّا[81]‘» ثم يعلق قائلًا: «يكرر فيخته هذه المحاجّة هنا ما لا يقلّ عن ثلاث مرات من أجل التوصّل في كل مناسبة إلى النتيجة التي مفادها أنه، ما دام التأمل بلا حدود، فإنّ ’الوعي يبقى الوعي أمرًا لا يمكننا تصوّره[82]‘». فالوعي الذاتي معرفة فورية يتوسّطها التأمل، لكنها محيّرة ومراوغة على الدوام في آنٍ معًا. وتشكّل طبيعة التأمل المتناقضة هذه، بالنسبة إلى بنيامين، الأساس الإبيستيمولوجي للفكر الرومانسي[83].

سعى فيخته إلى الالتفاف على مشكلة التأمل بوصفه «عملية فارغة لا نهاية لها»[84] من خلال افتراض فوريّة المعرفة عبر منتهى محطة أخيرة تتمثل في «أنا مطلقة». وعلى العكس، لم يكن لدى الرومانسيين أي رغبة في التّخلص من لا نهائية التأمل، بل جعلوها أساس فهمهم[85]. ولم ينظروا إلى التأمل على أنه فعل ذاتٍ فردية، أو متوضّع في وعيٍ فردي، هو «أنا» معرفية منهمكة في سعيٍ عقيمٍ ولا نهاية له وراء وعيٍ ذاتيٍّ نهائي. والأحرى، أنهم نظروا إلى التأمل على أنه الواسطة النّقدية التي يُدرك الفن نفسه من خلاله أو يشكّلها (من جديد). وينفتح العمل الفني الفردي على نفسه كاشفًا

عن أعمق نزعاته الداخلية في التأمل وليس عبره؛ فواسطة التأمل هي الفنّ ذاته[86]. وكما كانت الـ «أنا» هي ذات التأمل وموضوعه بالنسبة إلى فيخته، كذلك هو الفنّ بالنسبة إلى الرومانسيين. في التأمل، يُسفِر معنى العمل الفني عن معناه ودلالته بأوضح صورة. وبينما يرى فيخته أن التأمل يأتي بوعي ذاتٍ ذاتيّ متزايد باستمرار، يرى الرومانسيون أن العمل الفني يدرك نفسه عن طريق التأمل بواسطة الفنّ مزيدًا من الإدراك. فالعمل الفني، مثل الذات عند فيخته، يكون في حالة تحققٍ لا نهاية لها. ويكتب شليغل: «لا يزال نمط الشعر الرومانسي في حالة من الصيرورة. وفي الواقع، ذلك هو جوهره الحقيقي، صيرورة دائمة لا تكتمل أبدًا»[87]. وعدم الاكتمال أبدًا ليس مشكلة يجب التغلّب عليها بوضع حدٍّ اعتباطي له، بل هو جوهر الفنّ نفسه.

من خلال التأمل، لا يسعى العمل الفني الفردي إلى الاكتمال ولا يبلغه، بل إنه بالأحرى يحقق نفسه من خلال انحلاله. وفي الوقت الذي يتكشّف العمل الفني عبر التأمل، فإنه يصل إلى نقطة أبعد من ذاته، ليُبْدي علاقته مع الأعمال الفنية كلها ويُعرب عنها. فالتأمل بواسطة الفنّ يكشف أساسًا عن تجاور جميع الأعمال الفنية وترابطها، وعن سلسلة متصلة تتألف من جميع الأمثلة والأجناس والأشكال الفردية: أعني أنه يكشف عن فكرة الفن. وفي التأمل، يكشف العمل الفني الفردي عن نفسه بوصفه مجرّد شذرة من شذرات فكرة الفن. فالعمل الفني الفردي يشبه العقدة، ما إن تُفَكّ بحذر حتى تظهر بوصفها جزءًا من سلسلة متصلة. ويفكك التأمل حدود العمل الفني، ويحلّه في «المطلق». وهكذا فإن «المطلق» ليس إلا الانحلال الجاري لجميع الأعمال الفنية في فكرة الفن.

النقد المحايث

يرى بنيامين أن لفهم الرومانسيين الأوائل التأمل عددًا من النتائج المؤثرة في صياغة مفهومهم عن النقد الفني؛ فهو يعني، أولًا، مركزية النقد المحايث: ينبغي أن يكون العمل النقدي على درجة كبرى من التناغم مع العمل الفني الذي يمثل موضوعه. ثانيًا، يُنظر إلى العمل الفني بوصفه شذرة مونادولوجية من فكرة الفن، أي بوصفه جزءًا متناهيًا في الصّغر من كلٍّ أكبر سينحلّ فيه في النهاية. ثالثًا، ثمة ضرورة لـ «إيجابية» النقد الموضوعية مقابل ذاتية الحكم؛ فمهمة النقد هي الارتقاء بالعمل الفني الأصيل، وليس تحديد الفنّ «الجيّد» و«الرّديء» والتفريق بينهما؛ ذلك أن الفنّ الرديء، بالنسبة إلى الرومانسيين، لا يؤثر فيه النقد ولا يستجيب له، ولذلك لا يأخذ مكانه في فكرة

الفن. «الفن الرديء» ليس فنًّا: بل يجب أن يخضع للتدمير الساخر وليس للتفكيك النقديّ. أما الأثر الأخير لفهم الرومانسيين التأمل، فهو التشديد على رصانة النثر بوصفه المبدأ التأسيسي لفكرة الفن.

يرى بنيامين أن مفهوم النقد عند الرومانسيين الأوائل ليس إلا لحظة «التأمل بواسطة الفنّ»[88] الذي تتوسّع فيه معرفة العمل الفني[89]. ويهدف النقد المحايث إلى إيقاظ النزعات الساكنة والإمكانات الراقدة في العمل الفني. وهو ينطوي على «تكثيفٍ للوعي»[90]، وتحقيقٍ متزايد باطّراد للمعنى الفعلي لعملٍ فني. وليست مهمة الناقد أن يخمّن مقاصد المؤلف أو الشاعر أو الفنان ودوافعه؛ فهؤلاء الأخيرون لا يمتلكون أي تبصّر مميّز بدلالة أعمالهم، ومن الحماقة قبول تقويمهم لأنفسهم وتقديرهم لها، بل يسعى الناقد إلى تسليط الضوء على سرّ العمل الفني، أي إمكاناته المتأصلة ولكن المخبوءة التي تروغ من المؤلف لأنها لا تظهر إلا في وقتٍ لاحقٍ وفي ظلّ ظروف مختلفة. وتظهر المعاني (وتعود للاختفاء) بعد موت المؤلف، خلال «مرحلة الحياة المستأنفة»[91] التي يحياها العمل الفني، أي «حياته اللاحقة». وعليه، فإن النقد هو إشراق العمل الفني وتفعيله المحايثان في لحظة القراءة الراهنة.

يقدّم عمل بنيامين اللاحق حول الشاعر شارل بودلير (ينظر الفصل السابع) مثالًا مفيدًا لرفض مقصد المؤلف هذا؛ فبالنسبة إلى بنيامين، يعدّ بودلير شاعر الحياة الباريسية الغنائي المجازي في «عصر الرأسمالية العليا» الذي لا مثيل له؛ إذ يعبّر شعره ونثره عن سلسلة من التناقضات: اللذة الغامرة والتوق السوداوي في البيئة المتروبولية الحديثة؛ طابع الشكل السلعي المغري والمدمّر في آنٍ معًا؛ الحماسة والمخاوف التي يولّدها الحشد المديني؛ محاولة إسباغ شكلٍ دائمٍ على أسرع الظواهر زوالًا. وتعبّر كتابات بودلير عن هذه الأشياء لأنه كان هو نفسه منغمسًا في استيهامات باريس، وفي الأوهام الكبرى وخداع النفس في الإمبراطورية الثانية. وذلك لا يعني القول بالضرورة إن بودلير ينكبّ بصورة واعية ومباشرة على هذه الموضوعات بوصفها موضوعه الرئيس (يقرّ بنيامين بأننا نادرًا ما نجد صورة الحشد، على سبيل المثال، في شعر بودلير)، كما لا يعني حتمًا أن بودلير قدّم أي تحليلٍ تاريخي - اجتماعي متبصّرٍ في هذه الأمور. باختصار، ليس بنيامين معنيًّا بإثبات ما اعتقد بودلير أنه كان يفعله عندما خطّ نصوصه، بل كان مهتمًّا بدلالة هذه الكتابات، بـ «مضمونها الحقيقي»، عندما يُنظر إليها من منظور عصره: بوصفها وثائق يعبّر فيها عن نفسه عالمُ أحلام الحداثة الرأسمالية في القرن التاسع عشر وتحوّلُ الثقافة والتجربة المتروبوليتين. وبذلك، يتيح النقد المحايث إمكانية قراءة النصوص الأدبية وسواها من الظواهر الثقافية بعكس «تيّار» المؤلف،

لا باتجاهه، بل ويصبح ضرورة لهذه القراءة. فمثل هذه النصوص تطرح نفسها لاستنطاقات مبتكرة وإضافاتٍ متجددة دائمًا وأبدًا. علاوة على ذلك، يبدأ هذا النوع من النقد بتحديد الموقع التاريخي لكلٍّ من النّص والقارئ على السواء. إذن، هكذا هو تأويل بنيامين لبودلير، أما نحن، فلدينا الآن تأويل آخر، يستند إلى ضروب اهتمامنا وانشغالنا وفهمنا. وقراءتنا لبودلير مختلفة عن قراءة بنيامين، وذلك لأسبابٍ عدة، أقلّها أننا يجب أن نأخذ تأويل بنيامين في الحسبان. وبناءً عليه، فإن النقد هو كشفٌ وتحقيق مستمران ومثمران لا للحقائق المتأصلة في العمل الفني فحسب، بل للتلقّي التاريخي لهذا العمل الذي يمرّره بمصفاته ويلوّنه لفائدة القارئ الحالي كذلك.

يرى بنيامين أنّ النقد المحايث «تجربة فيلولوجية»[92] أو «تاريخية»[93] تُجْرى على العمل الفني، و«تُفصح عن طبيعته الداخلية»[94] وبذلك «يعي ذاته ويعرفها»[95]. وتعدّ هذه الفكرة حول «معرفة» العمل الفني «لذاته» و«حكمه على ذاته»[96] فكرة أساسية. وبالنسبة إلى بنيامين، كانت إحدى سمات مفهوم النقد الرومانسي المركزية هي رفضه علاقة الذات - الموضوع[97]؛ إذ لا يمحّص الناقد العمل الفني كي يطلق عليه حكمه الاعتباطي. بل هو ذاك المراقب الذي يشارك في معرفة العمل الفني لذاته، تلك المعرفة التي تحررها التجربة النقدية، مثل عالِمٍ يراقب تفاعلٍ كيميائي ويسجّل ملاحظاته حوله[98]. يكتب بنيامين:

تقوم التجربة على إيقاظ الوعي والمعرفة الذاتيين في الأشياء التي تجري مراقبتها. ومراقبة الشيء لا تعني سوى دفعه إلى تمييز ذاته. أما نجاح التجربة من عدمه فيعتمد على مدى قدرة المُجرّب، بازدياد وعيه، وبمراقبته السحرية [...] الاقتراب من الموضوع وجرّه إلى نفسه في النهاية[99].

في التجربة الحقيقية، «ليس هناك معرفة بأي موضوع من طريق الذات»[100]، لأن الذات والموضوع في عملية التأمل هما، كما رأينا، الشيء نفسه. بل إن الإبقاء على التمييز بين الذات والموضوع لا يدلّ في الواقع إلا على فشل الناقد في مشاركة العمل الفني معرفته بذاته، وعجزه عن تمثّل هذه المعرفة الذاتية وجَعْلِهَا من ضمن معرفته.

كي ينجح النقد المحايث في إيقاظ معرفة العمل الفني بذاته، عليه أن يكون في تناغمٍ معه بصورة مستمرة، وأن يتوافق مع تفصيلاته وفروقه الدقيقة المتغيرة ويستجيب لها[101]. ويجب أن يكون النقد مرنًا وسائلًا بقدر ما هو العمل الفني متغيّرٌ أبدًا[102]. علاوة على ذلك، وكما أن العمل

الفني لا يتكشّف إلا بواسطة الفنّ، على النقد نفسه أن ينضوي تحت راية الفن، أي أن يكون عملًا فنّيًا بحدّ ذاته. يكتب بنيامين: «دعا الرومانسيون إلى نقدٍ شعريٍّ، وابتعدوا عن الفرق بين النقد والشعر، معلنين: 'لا يمكن نقد الشعر إلا بالشعر. وأي حكمٍ جماليّ ليس عملًا فنّيًا بحدّ ذاته [...] لايكون له حق الانتماء إلى مملكة الفنّ[103]'». والنقد هو عملية إضافة وتذييل لا تنتهي، وذلك كي «يقدم التّمثيل بحلّة جديدة [...] ويشكّل ما كان متشكّلًا من قبل [...] ويكمل العمل[104] ويجدده ويضيف إليه لمساتٍ رائجة»[105]. وهذا ما يعبّر عنه نوفاليس باقتضاب قائلًا: «على القارئ الحقيقي أن يكون امتدادًا للمؤلف»[106]، حيث يشكّل النقد، بوصفه إعادة تشكيل أبدية، وصيغة صيرورة لا تتوقف، أساس حياة العمل الفني اللاحقة.

لا يقود «امتداد التأليف» هذا إلى «اكتمال» العمل الفني تمامًا، بل يقود، ويا للمفارقة، إلى انحلاله؛ فمن خلال تحققه الذاتي المستمر عبر التأمل النقدي، يتجاوز العمل الفني حدوده بوصفه كيانًا معزولًا ومنفردًا، ويصبح العمل قادرًا على الإشارة إلى ما هو أبعد منه، وعلى إدراك علاقاته مع الأعمال والأجناس والأشكال الأخرى وقربه منها. وفي الوقت الذي تزداد فيه معرفة العمل بذاته بالنقد، تتأكّل حدوده شيئًا فشيئًا وتصبح نفوذة. ويندمج العمل في متّصل فكرة الفن التي لا يمثّل فيها سوى مثالٍ واحدٍ بعينه. وثمة مفهومان مهمّان هنا: فكرة الفنّ بوصفها العمل الفنّي الجامع (Gesamtkunstwerk)، والعمل الفني الفردي بوصفه مونادًا.

يرى الرومانسيون الفنّ وحدةً أو كلّيةً للأعمال الفنية جميعها، ويرونه المطلق، أو فكرة الفنّ. ولذلك يصف شليغل غاية الشعر والنقد الرومانسيين بأنها:

إعادة توحيد ضروب الشعر المنفصلة كلها [...] واحتضان كلّ شيء طالما أنه شعري، من نُظُم الفنّ الكبرى التي تضمّ هي ذاتها نظمًا أخرى، وصولًا إلى التنهيدة، والقبلة التي تفلت من شفاه طفل سارح في أغنية بريئة [...]. وحده جنس الشعر الرومانسي يتميّز بأنه أكثر من مجرّد جنسٍ، وبأنّه، إذا جاز التعبير، الشّعر ذاته[107].

يطوّر شليغل هذه الرؤية في الفرضية الصوفية التي تفيد بأن الأعمال الفنية كلّها «تتّحد» لتكوّن كلًّا عضويًّا واحدًا وشاملًا، وبأن «الفنّ نفسه عملٌ واحدٌ»[108]. وتصبح فكرة الفنّ هنا العمل الفنّي الكلّي والجامع، الذي يشكّل أعمالًا فنّية فردية ويتشكّل منها[109]. والعمل الفنّي المفرد ليس إلا لحظة معيّنة، وتجلّيًا ملموسًا، وشذرة دلاليّة من العمل الفني الجامع[110]. وكل عملٍ فنّي فردي لا

يكون بذلك سوى موناد ينطوي على فكرة الفن ومنه يمكن استقطارها. ويدرك النقد فكرة الفن وهي تنعكس في الشذرات المونادولوجية للعمل الفني الجامع، في الوقت نفسه الذي «يكمل» هذه الشذرات من خلال تمثّلها في هذه الكلّية. وعبر «استكمال»/تفكيك العمل الفني الفردي، يضيف النقد إلى العمل الفني الجامع و«يكمله». إذن، تجري بواسطة النّقد كلٌّ من عملية «استكمال» العمل الفني الفردي التي لا نهاية لها وصيرورة العمل الفني الجامع التي لا تتوقّف.

من وجهة نظر الرومانسيين، لا يحكم النقد على العمل الفني، بل هو إرجاء الحكم عينه، وتأجيله اللا نهائي. وبينما يسعى الحكم إلى ترسيخ مقاييس وتقويمات خارجية وفرضها بحسب معايير جمالية يُفترض أنها أبدية ولا تتغير، أدرك الرومانسيون «استحالة وضع أي مقياس إيجابيّ للقيم»، وشددوا على «مبدأ عدم قابلية الأعمال الرديئة للنقد»[111]. ويميز النقد الرومانسي نفسه بـ «إيجابيته الكاملة»[112]. ولم يكن ثمة نقد لعمل رديء، لأن الرّديء هو ما لا يقبل النّقد، ولا يمكنه أن يتكشّف لأنه ببساطة لا ينضوي في فكرة الفن. وهكذا، ليس ثمة أعمال فنية رديئة بالنسبة إلى الرومانسيين؛ فإمّا أن يكون العمل المصنوع عملًا فنّيًا ويمكن نقده عندها، وإمّا أنه ليس عملًا فنّيًا فلا يكون قابلًا للنقد. و«قيمة العمل لا تعتمد إلا على ما إذا كان يجعل من نقده المحايث أمرًا ممكنًا أم لا»[113]. وانفتاح العمل الفني على النقد، وقابلية نقده، «توضح بحدّ ذاتها حكم القيمة الإيجابي الذي صدر بحقّه»[114]. وبالمقابل، لا يقبل العمل الرديء أو المصطنع أو الزائف الكشف النقديّ، ولا يمكن سوى هدمه بالسخرية، والتهكّم منه بصوتٍ عالٍ مزدرٍ ومُهلِك[115].

وسواء بارتقاء الأعمال الفنية من خلال الكشف المحايث، أو «إهلاك التافه» منها[116] عبر الهجاء الأكّال، فإن نثر الناقد هو ما يكمن في قلب الفكر الرومانسي في النهاية[117]؛ ففي النثر النقدي لا في سواه، ينعكس العمل الفني الشّعري، ويحقق وعيه الذاتي وينحلّ في فكرة الفن، ليُعاد تشكّل العمل الفني الجامع إلى ما لا نهاية. ومن هنا، ولو بدا الأمر متناقضًا، يرى الرومانسيون في النثر بحدّ ذاته لا في الكتابة «الشعرية» الركيزة الأساسية أو «الأرضية الخلّاقة»[118] لـ «فكرة الشعر»[119]، فكرة الفن. وبالنسبة إلى بنيامين، «يحدد تصوّرُ فكرة الشعر، ومثلها فكرة النثر، فلسفةَ الفنّ الرومانسية بمجملها»[120] ويشير بشكلٍ قاطع إلى الرصانة والصرامة النقديتين في تفكير الرومانسيين[121]. وبنيامين نقديٌّ حيال إساءة فهم مصطلح «الرومانسية» وانحطاطه على أيد الكتّاب اللاحقين. إذ لا تجوز المساواة بين الفكر الرومانسي والجذل المنتشي الصادر عن القريحة الشعرية[122]، أو بينه وبين تعبّد الطبيعة الأسطوري، أو «ممارسة النقد الفني المعاصر الفاسدة التي

لا وجهة لها»[123]. فالرومانسية ترتكز بكل ثبات على وضوح النثر التام: «النّثري، في الاستخدام الشائع [...] هو تسمية مجازية مألوفة تُطلق على الرّصين. وما التأمل، بوصفه وضعية رزينة وهادئة، إلا نقيض النشوة والجذل»[124].

تعدّ دراسة بنيامين تدخلًا في تلقّي الرومانسية، ومحاولة تعكير صفو حياتها اللاحقة الغادرة إلى اليوم، وذلك من خلال الكشف عما يرى أنه شخصيتها الحقيقية الراديكالية. فالنقد المحايث، وليس الكلام المنمّق غير العقلاني، هو «الابتكار المنهجيّ الحاسم» عند الرومانسيين الأوائل[125] وإرثهم النقدي الأساسي. هكذا، تشكل دراسته نقدًا محايثًا أنموذجيًّا للرومانسية الباكرة، وللنقد المحايث ذاته. وبالنسبة إلى بنيامين، فإنّ «الوصول إلى قلب الرومانسية»[126] يعني إنقاذ دوافعها الصوفية الراديكالية المهدَّدة في الوقت الحاضر.

بنيامين والرومانسية

شكل انشغال بنيامين بعمل الرومانسيين الأوائل «مواجهته الفكرية الحاسمة إبّان سنوات الحرب»[127]، وكانت له بصمة عميقة ومستمرة على كتاباته اللاحقة. ومن خلال تطهير الرومانسية من مظاهرها المنحطة الأخيرة وضروب إساءة تصوّرها الحديثة، يتملّك بنيامين بعض تبصراتها وأفكارها الرئيسة ويعيد صياغتها نقديًّا:

المعنى من حيث هو بناءٌ معاصرٌ: تكتسب رؤية الرومانسيين التي مفادها أن «موضوع» البحث لا «يُكتشف» بل يتشكّل لحظة الإدراك أو التأمل صدى معيّنًا في فكر بنيامين اللاحق. ويلاحظ نوفاليس:

الآن فقط تبدأ العصور القديمة في الظهور. [...] والحال بالنسبة إلى الأدب الكلاسيكي كما هو بالنسبة إلى العصور القديمة. فهو ليس شيئًا معطًى لنا فعلًا، كما إنه ليس موجودًا مسبقًا، بل يجب أن ننتجه نحن أولًا. ولا يظهر أدبٌ كلاسيكيٌّ أمامنا إلا عبر دراسة للأقدمين متقنة ومفعمة بالحيوية: أدبٌ كلاسيكيّ لم يَحُزْه الأقدمون أنفسهم[128].

«العصور القديمة» و«الأدب الكلاسيكي» هما بناءان تاريخيان، ولّدتهما تأويلات الحاضر وإقحاماته. ولا تتشكّل صورة الماضي إلا لحظة الإدراك في الحاضر[129]، من خلال تفاعل ما كان

قائمًا في السابق وما هو قائمٌ في الوقت الراهن. باختصار، ينبغي ألّا نشغل بالنا أبدًا بالماضي بحدّ ذاته، بل بكيفية ظهور الماضي في الحاضر، وبدلالته المعاصرة؛ فالماضي، باعتباره ليس محدودًا وليس متعيّنًا، يكون عرضة لـ (إعادة) التشكّل و(إعادة) التملّك والتنازع. وهذا الفهم هو مفتاح المبادئ التأريخية والإبيستيمولوجية التي طوّرها بنيامين في «الالتفافة N (Convolute N» (N» من مشروع الممرات ووضّحها بالتفصيل في «أطروحات في مفهوم التاريخ».

النقد «الصامت»: يسعى النقد المحايث إلى الكشف عن أعمق نزعات العمل الفني وحقائقه من الداخل، وتمكينه من معرفة ذاته والتعبير عنها بنفسه. ويمتنع الناقد عن إعطاء تعليقات شاملة، وذلك كي «يصبح الواسطة التي يكشف من خلالها العمل عن نفسه»[130]. ويصبح طمس صوت الناقد هذا مبدأ جوهريًّا عند بنيامين، ويفسّر إصراره في وقتٍ لاحق على استعمال الاقتباس واهتمامه بتحقيق أعظم «وقائعية» (facticity) و«ملموسية» (concreteness). والأهم من ذلك، أنه يعلل جزئيًّا افتتان بنيامين اللاحق بأشكال التمثيل التصويرية؛ يولد المعنى في الفسيفساء والتركيب والمونتاج، من تجاور الشذرات الفردية لا من كسائها النظري. ولا «يظهر» الناقد «الصامت» إلا في عمل البِنَاء الماهر.

عرضية الحقيقة وسرعة زوالها: لا يُسْعَى وراء الحقيقة ولا تُلْتَقَط من خلال ذاتٍ قصدية تستهدف ذلك، بل تتكشف من الداخل عندما تخضع لنظرة نقدية متأنيّة. وهذه الفكرة عن المراقب بوصفه متلقّيًا لما يظهر ويتكشف هي فكرة أساسية عند بنيامين، ولا سيما في افتتانه المتأخّر بالذاكرة غير الإرادية عند بروست؛ فالحقيقة تظهر من تلقاء نفسها كما هي حال الذّكرى، إضافة إلى أن لحظة الإدراك هذا هي لحظة قصيرة دومًا وسريعة الزوال. ولا يكون الماضي، أو العمل الفني، بالنظر إلى تحوله اللانهائي الدّائم، قابلًا للإدراك والقراءة إلا على نحوٍ عابر فحسبٍ[131].ولا نقع على الحقيقة إلا مصادفة، كما لا تكون البصيرة النقدية ممكنة إلا في اللحظة التي تتجمّد فيها هذه الحركة للحظة[132]. ولذلك، يسهّل النقد صيرورة العمل الفني ويوقفها في آنٍ معًا، مصطادًا إيّاها وهي تطير. فالحقيقة طيفٌ سريع التلاشي أبدًا؛ وهذه فكرة ذات دلالة عميقة في كتابات بنيامين اللاحقة (ينظر الفصل السابع).

تلك اللحظة من الإدراك العابر هي اللحظة التي يكشف فيها العمل الفني عن نفسه بوصفه شذرةً من فكرة الفن: أي في لحظة انحلاله وامتصاصه النهائيين. وتظهر الحقيقة في اللحظة الأخيرة، في الوقت الذي يكون الموضوع أو العمل الفني على وشك التفكك. فزوال الموضوع هو

الشرط المسبق لتحرير محتوى الحقيقة المتأصّل فيه. ويا لها من مفارقة ألّا «يكتمل» العمل الفني إلا لحظة اندراسه. ويصبح النقد المحايث هنا دمار العمل الفني أو «إذلاله». وهذا تبصّرٌ جوهري شكّل أساس دراسة مسرح الرثاء ومشروع الممرات المسقوفة.

تظهر مفارقة مهمة هنا بالضبط، في فكرة النقد المحايث الرومانسية وفي تملّك بنيامين لها وإعادة تفعيلها. إن موضوع النقد هو ضربٌ من البناء، نتاج فعلٍ هادفٍ من الاشتباك النقدي، أو التفاعل الديالكتيكي، بين الاهتمامات الرّاهنة وظواهر الماضي، وبين الناقد والعمل الفنّي. والحال، إن المُراد بالضبط من هذا البناء هو إتاحة الفرصة أمام ما يُفتَرَض أنه انكشاف (ذاتي) لا قصديّ لحقيقة الموضوع. بعبارة أخرى، إن حقيقة العمل الفني يبنيها النّاقد ويكتشفها في آنٍ معًا. وبذلك، لا يفضّل النقد المحايث الموضوع (العمل الفني) ولا الذات (الناقد)، بل إنه بالأحرى يفضّل الاثنين معًا. ويمكن استباق هذه «المشكلة» وتطويقها، بالنسبة إلى الرومانسيين وبنيامين كذلك، بالتخلّص من التمييز بين الذات والموضوع تمامًا بحيث يكون عمل الناقد مقتصرًا على تسهيل معرفة العمل الفني الذاتية والمشاركة فيها. ومع ذلك، يبقى هذا توتّرًا لا يمكن حلّه ويمكن التعبير عنه عن طريق شخصية «المهندس» (مبدأ البناء) وفكرة «الحياة اللاحقة» (مبدأ التفكك والانكشاف) وهو يكمن في قلب عمل بنيامين، بل وفي قلب هذا الكتاب.

الشذرة المونادولوجيّة: تمثّل الشذرة، أو العمل الفردي، مونادًا[133]، يشير إلى أبعد من ذاته، ويمثّل الكلّية التي هو جزءٌ منها وينوب عنها. وما هو حاضرٌ يكون غير مكتمل، ويبدو تافهًا لا أهمية له، أمّا ما هو كاملٌ فيكون غائبًا ولا يقبل التمثيل إلا عن طريق التافه والعديم الأهمية. ويؤطر هذا التناقض الحالة الغامضة التي تحيط بالشذرة المونادولوجيّة: إنها موضع تحقيرٍ وتقديرٍ في الوقت عينه. وتمثل الشذرة، قبل أي شيء آخر، علامةً على اللامتناهي، أو تصبح، بدقة أكبر، تمثيلًا مجازيًّا له. ويكتب شليغل: «باختصار، إن المجاز هو النزوع إلى المطلق في المتناهي نفسه. ومثل المجاز، يتخطّى العنصر الفردي ذاته باتجاه اللا متناهي»[134]. وبذلك يكون المجاز «إلماعة إلى اللامتناهي [...] ونظرة إلى الأمر ذاته»[135]. وبوصفها مجازًا، فإن اللحظة المتناهية والتجريبية أو العمل المتناهي والتجريبي هو المنفذ، والتمثيل، الوحيد الممكن إلى اللامتناهي وبالتالي إلى الفكرة التي لا تقبل التمثيل[136]. وبناء عليه، ينبغي ألّا يُفهمَ المجاز بالنسبة إلى الرومانسيين على أنه أداة أدبية جافة أو ميكانيكية، أقل شأنًا من الرمز بحضوره المهيب والملغّز، بل يجب وضعه في مرتبة أعلى من الجميع[137]. لذلك يرى بنيامين أن ما يميّز أوائل الرومانسيين ليس فهمهم للنقد المحايث

فحسب، بل إعجابهم بالشذرة المجازية والمونادولوجية بوصفها الإلماعة الأكثر تواضعًا، لكنّها الأهم، إلى الإلهي المراوغ[138].

من الملاك الجديد إلى الأنساب المختارة

لاقت محاولات بنيامين اللاحقة في إحكام المبادئ النقدية التي طوّرها في أطروحته للدكتوراه وتقديم أمثلة عنها، مصائر مختلطة؛ إذ أُحبطت آماله في أن يكون رئيس تحرير مجلة أدبية خاصة به، المنبر المثالي لنشر هذه الأعمال وتشجيعها. أما مقالته حول عمل غوته الأنساب المختارة، فكان لها مصيرٌ أفضل، وتلقّت مديحًا نقديًّا مبالغًا فيه، لتُنشر في نهاية المطاف في المجلة التي قال عنها بنيامين إنّها «الأشدّ تميّزًا بين مجلاتنا»[139]. لكن هذه الاندفاعة القوية لسمعته الأكاديمية لم تدم طويلًا؛ إذ أُجبر في عام 1925 على سحب شهادة تأهيله للأستذة بعد أن وصفها الفاحصون في جامعة فرانكفورت بأنها عصيّة على الفهم، وهددوه بالرّفض الذي كان سيُشعره بالإذلال.

في رسالة إلى شوليم من مدينة هايدلبرغ في 4 آب/أغسطس 1921، كتب بنيامين: «لديّ مجلتي الخاصة. سأصدرها في أول كانون الثاني/يناير العام المقبل عن دار فايسباخ [...] ستكون دائرتها من المساهمين ضيقة ومحدودة جدًّا. أريد أن أناقش معك كل شيء شخصيًّا، أما الآن فسأخبرك باسمها فحسب، إنه الملاك الجديد»[140]. وعبّر أيضًا عن أمله «في الوصول إلى برلين مطلع تشرين الأول/أكتوبر مع المواد التي ستُمكنني من إصدار المجلة بالشكل المطلوب على مدار عام (أربعة أعداد، يتألف كل منها من 120 صفحة)»[141]. وفي 4 تشرين الأول/أكتوبر، قال بنيامين لشوليم أن «العدد الأول بدأ يأخذ شكله ببطء»[142]، وكان قادرًا بعد شهر على تحديد محتوياته الرئيسة[143].

تصوّر بنيامين [مجلة] الملاك الجديد على أنها مواجهة نقدية في الوقت المناسب مع الشرط السائد للأدب والفكر الألمانيين. وسيمرّ هذا المشروع بلحظات إيجابية وأخرى سلبية. من جهة، كان يفترض أن تكون المجلة منتدًى يحتضن الكتابات التي تمثّل المبادئ الأدبية التي طوّرها بنيامين من خلال انشغاله بالرومانسية وتتوافق معها، حيث يشدد بنيامين على أهمية النقد المحايث بالنسبة إلى المجلة: «وظيفة النقد العظيم ليست الإرشاد بواسطة ضروب الوصف التاريخي أو التعليم عبر عقد

المقارنات، بل المعرفة والإدراك من خلال الانغماس في الموضوع. على النقد أن يكون السبب وراء ظهور حقيقة الأعمال»[144]. ومن جهة أخرى، كان المأمول من المجلة أن تتيح الفرصة لتدمير العمل الرديء عبر السخرية والاستهزاء: «لن نقع على الغيبيّة الروحانية والظلامية السياسية والتعبيرية الكاثوليكية في هذه الصفحات إلا بوصفها أهدافَ نقدٍ جارحٍ عديم الرحمة[145]. وبتقديمها أنموذجًا عما يجب أن يكون عليه النقد وتقبيح الأعمال الزائفة، «ستُعيد المجلة للنقد قوته السابقة» و«تبوح بروح عصره»[146]. علاوة على ذلك، سوف تعبّر المجلة عن الشخصية الحقيقية لما هو معاصر، وذلك عبر «استقطار ما يهمّ فعلًا من الاحتفال الفارغ والعقيم بالأحداث الرّائجة، التي تُترك مهمة استغلالها إلى الصحف»[147]. وهذا الاهتمام بتعيين الحقيقة وسط ما هو عابر وزائل هو ما أمدّ بنيامين بعنوان المجلة:

بحسب إحدى أساطير التلمود، لا تُخلق الملائكة - التي تولد من جديد في كل لحظة وبأعدادٍ لا تعدّ ولا تحصى - إلا من أجل أن تُفنى وتتلاشى في العدم، ما إن ترتّل تسابيحها في حضرة الله. ومن المأمول أن يضمن عنوان المجلة أهميتها المعاصرة، فتلك هي سمتها الحقيقية الوحيدة[148].

للأسف، لم تظهر الملاك الجديد قطّ حتى هذا الظهور الوجيز. في 1 تشرين الأول/أكتوبر 1922 نقل بنيامين إلى شوليم قرار فايسباخ «تأجيل إصدار الملاك» بعد أن طلب منه دفع مبلغٍ كبير من المال مقدّمًا. لم يكن لدى بنيامين أي وهم حول ما يعنيه ذلك؛ فالمجلة لم ترَ النور، واعترف بحزنٍ قائلًا إن «عرش رئاسة التحرير المجيد فارغٌ في قلبي»[149].

كتب بنيامين بحثه النقدي حول عمل غوته الأنساب المختارة على خلفية هذه الهزيمة، بين صيف عام 1921 و شباط/فبراير 1922. وجمعت دراسته موضوعات تنتمي إلى عددٍ من الشذرات الأولى، أبرزها مراجعة نقدية من خمس صفحات في عام 1917 لكتاب فريدريش غوندولف في عام 1916 بعنوان غوته[150]. وكان غوندولف أحد أعضاء حلقة جورج[151]، وهي جماعة تمثّل رؤيتها حول سموّ مكانة الشاعر الجديرة بالعبادة والتبجيل بصفته عبقريًّا ملهمًا مثالًا أنموذجيًّا عن الانغماس الذاتي للفنان والنرجسية الفنية، الأمران اللذان سعى بنيامين إلى تحرير الروح النقدية الحقيقية للرومانسية الباكرة منهما. وعلى الرغم من أن غوندولف هو هدف المقالة المحدد، فإن بنيامين يستخدمه بصورة أساسية بوصفه أفضل من يمثّل أفكار حلقة جورج، كما استخدمه في المقام الأول، كما يدّعي روربرتس[152]، لينوب عن لودفيغ كلاغس (1872-1956)، وهو أبرز مفكري المجموعة، ويعدّه بنيامين أعلى شأنًا من أن يهاجَم بصورة مباشرة. صوّرت «الرمزية» لدى حلقة

جورج عالمَ الطبيعة بوصفه مملكة شيطانية من الرموز الأسطورية والترابطات المصيرية المشؤومة التي لا يمكن إدراك معناها الذي يتملّص من العقل المنطقي، إلا من خلال الحدس أو البصيرة الصوفية أو النشوة الشعرية. وسخرت هذه الحَلَقة مما رأت أنه لغة الحضارة والعقل الحديثين الغثّة وعواقبهما الموهِنة[153]، وسعت إلى إحياء الحضارة الألمانية روحيًا من خلال تطوير لغة شعرية نقية تحتفي بحيوية الحياة الطبيعية ونشاطها، وقوة الغرائز والدوافع، وسلطة القوى الأسطورية. وكما يشير ماكول، «دعا جورج وحلقته إلى بعث الأسطورة وإلى مثالٍ وثنيٍّ شعريٍّ صريح»[154]، معتنقين المذهب الجمالي والعبادة المتحمّسة للعبقرية الشعرية البطولية من خلال أخوية عسكرية تتراءى لهم بكلّ فخر في صورة فرسان الهيكل[155]. أما بنيامين فهو ينبذ هذه الأفكار بشدّة، بالنظر إلى فهمه رصانة النقد الرومانسي ونقاوة اللغة الآدمية وتناسقها. وهو يرى أن محاولة غوندولف تملّك غوته وتحديد موقعه بوصفه صاحب عبقرية شعرية في رؤية العالم الأسطورية الخاصة بحلقة جورج أدّت إلى «صيغة لا يميّزها عمّا يُكتب على ورقة كعكة الحظ[156] إلا صياغتها الصوفية المتعطشة إلى الدماء»[157]. وكان لدراسة بنيامين رواية الأنساب المختارة أهدافٌ ثلاثة: فضح تفكير حلقة جورج المغلوط، وتوضيح قوّة ممارسته النقدية وشفافيتها، وإنقاذ عمل غوته من مبالغات اللاعقلانيين ومن الضحالة المملة للعلوم المحافظة والبرجوازية. وبذلك، تكون دراسته أنموذجًا لإفناء الزائف (نقد غوندولف) وهلاكه عن طريق الاستهزاء والسخرية، وللكشف عن أعمق نزعات العمل الفني الأصيل (رواية غوته) بواسطة النقد المحايث، و(إعادة) تملّك النصوص الثقافية وتفعيلها بصورة راديكالية.

كان من المقرر لدراسة بنيامين رواية الأنساب المختارة أن تكون «قطعة نقدٍ أنموذجية»[158] تُنشر في الملاك الجديد. وهكذا أصبحت بعد فشل المجلة قطعة مشرّدة. لكن عن طريق توسّط صديقه فلورنس كريستيان رانغ، وصلت الدراسة إلى الكاتب هوغو فون هوفمنستال، الذي عبّر عن «إعجابه غير المحدود»[159] بها وعن حماسته لها في رسالة إلى رانغ في 21 تشرين الثاني/نوفمبر 1923، على الرغم مما في الأمر من مفارقة باعتبار أنه واحدٌ من شركاء حلقة جورج ومساهمٌ في مجلتها[160]. ونُشرت الدراسة على دفعتين (نيسان/أبريل 1924 وكانون الثاني/يناير 1925) في مجلة هوفمنستال مساهمات ألمانية جديدة (Neue deutsche Beitrtige)، الأمر الذي أدخل البهجة والسرور إلى قلب بنيامين، فأعرب في رسالة بتاريخ 5 آذار/مارس 1924 عن ارتياحه لهذه الترتيبات ولما يمكن أن تُضيفه إلى أثر الدراسة:

من وجهة نظر أيّ مؤلف، فإن هذا النشر في المجلة الأشدّ تميّزًا بين مجلاتنا إلى الآن هو أمرٌ لا يقدّر بثمن من دون أدنى شك [...]. ذلك هو المنفذ المناسب لهجومي على أيديولوجية جورج وأتباعه. وإذا ما وجدوا صعوبة في تجاهل هذا القدح والذّم[161]، فسيكون السبب هو فرادة هذا المنفذ[162].

تبخّرت الملاك الجديد لكن طموحات بنيامين الفكرية لم تختفِ معها، بل ساعدتها مجلة هوفمنستال المرموقة في تثبيت قدمها: نشرٌ أمثل لهذه «القطعة النقدية الأمثل»[163].

نقد أمْثَل

تستمدّ رواية غوته المكتوبة بين عامي 1808 و1809 اسمها الغريب من مصطلح كان يُستخدم في الكيمياء آنذاك ليشير إلى استعداد العناصر الكيميائية (أو ممانعتها) للتفاعل بعضها مع بعضٍ وتشكيل مركّبات[164]. ويساعدنا في فهم هذا الأمر الشرح الذي قدمته إحدى الشخصيات الرئيسة في الرواية بالقول: «تلك الطبيعتان اللتان ما إن تلتقيا حتى تمسك إحداهما بالأخرى وتؤثر بها بسرعة، ندعوهما متجاذبتين»[165]. وبينما يتجنّب بعض العناصر الاتّصال بغيره، «يسعى بعضها، بلا تردد، إلى ضمّ غيره وتعديله بشكلٍ متبادل وتشكيل مادة جديدة معه»[166]. وتجسّد قصة غوته هذه النظرية الكيميائية عن الانجذاب في ما يتعلّق بالعلاقات الإنسانية. وتهتمّ بالمضاعفات والمصائب التي ألمّت بشارلوت وإدوارد، وهما زوجان يبدوان سعيدين ويعيشان حياة كسولة مريحة في أملاكهما الريفية الواسعة، عندما قررا دعوة صديق إدوارد أولًا (الكابتن) ثم ابنة أخي شارلوت (أوتيلي) للعيش معهما. وبينما تبدأ «الأنساب المختارة» الإنسانية بفعل فعلها، تُفسح الصّداقات مجالًا للتورّط في علاقات غرامية تنذر بالسّوء بين شارلوت والكابتن وبين أدوار وأوتيلي. وحين تدرك شارلوت والكابتن خطورة هذه الارتباطات، يتنازلان عن حبّهما، ليغادر الكابتن بعدها المنطقة على الفور. وتصرّ شارلوت، الحامل الآن من إدوارد، على طلبها تضحية مشابهة من زوجها المتردد، لكنّ ذلك يسفر عن رحيل زوجها من البيت بدلًا من رحيل أوتيلي التي تبقى بالاتفاق تحت رعاية شارلوت. وبعد أن تلد صبيًّا، يعود إدوارد إلى المنزل بعد أدائه المميز في الخدمة العسكرية. وبسبب شرارة حبهما التي لم تنطفئ، وطلاقٍ وشيكٍ لا مفرّ منه، بدت كلّ الأمور تسير في مصلحة ارتباط إدوارد وأوتيلي إلى أن وقعت حادثة القارب التي يغرق فيها الصّبي ويموت وهو في عهدة أوتيلي، حيث عدّت هذه الأخيرة الحادثة دليلًا سماويًّا على علاقتها الآثمة بإدوارد. لذلك ترفض حبّها له

وتنسحب إلى عزلة صامتة تنتهي بموتها. ويصبح مكان دفنها مزارًا للقرويين المحليين، الذين ذُهلوا بالقدرات العجائبية الشافية عند لمس جسد أوتيلي وثوبها الذي دُفِنَت به. ويموت إدوارد بعدها بوقتٍ قصير ويُدفن إلى جانب أوتيلي بطلبٍ من شارلوت. وتنتهي القصة بالعاشقين راقدين جنبًا إلى جنب في انتظار يوم القيامة: «آه! ما أسعد اللحظة التي سيُبعثان فيها معًا»[167].

بُنيت مقالة بنيامين النقدية، المكتوبة في ثلاثة أجزاء ينطوي كلٌّ منها على ثلاثة أقسام، كي تكون مثالًا أنموذجيًّا على الفكر الجدلي[168]. يستعرض بنيامين في «الجزء الأوّل: الأسطوري بوصفه أطروحة» مفاهيمه النقدية، ويرفض التأويل البديهي للرواية على أنها خطابٌ نقديٌّ - وفاضحٌ في عصرها - حول السلوك الأخلاقي ومؤسسة الزواج. ويصرّ قائلًا «لا يمكن أن يكون الزواج، بأي حالٍ من الأحوال، مركز الرواية»[169]، وينبغي ألّا تُفهمَ من منظورٍ تبسيطيّ أو سيريٍّ أو شبه نفسيّ كما لو أنها مجرّد تصويرٍ دراميّ لمشكلات غوته الزوجية وتعقيداته الغرامية آنذاك، وجعلها موضوع الرواية.

يتناول «الجزء الثاني: الافتداء بوصفه أطروحة نقيض» تلقّي رواية غوته، ويركز على ما يرى بنيامين أنه تأويل للقصة مغلوط فيه من غوندولف؛ فبعيدًا عن كونها احتفالًا بعنف القوى الأسطورية وانتصار القدر التراجيدي، كما أرادت لها حلقة جورج أن تكون، يؤكد بنيامين أن القصة تمجّد الفعل الإنساني الحاسم والشجاع، وتحضّ عليه في وجه الخطر بوصفه تغلّبًا على القوى الأسطورية. وتتناول محاجّته ما يبدو في البداية جزءًا غير مهمٍّ في القصة: حكاية (أو رواية قصيرة) داخل الرواية الطويلة ترويها إحدى الشخصيات الثانوية، وهي حكاية «الجاران الشابّان المشاكسان»[170]، حيث يشكّل الحبّ المغامر والناجح لشخصيتي هذه الحكاية نقيض العطالة والاستسلام للقدر اللذين ميّزا شخصيات الرواية الأساسية.

يستجلي «الجزء الثالث: الأمل بوصفه توليفًا»[171] دلالة موت أوتيلي؛ إذ يشير بنيامين إلى أن وفاة أوتيلي تمثّل موت الجمال، وزوال المظهر الجميل، وهو الشرط المسبق لإدراك الحقيقة ونيل رضا الله. ليست الأنساب المختارة قصة عن الصراع بين الحب وتقاليد الزواج إلا على السطح، وهذا ما يشكّل، بلغة بنيامين، مجرد حجاب يمكن من خلاله أن يميّز المرء، في الوقت المناسب، دلالة القصة الحقيقية. إنها خطاب حول العلاقات بين الجمال والحقيقة، وبين الموت والأمل في الخلاص، وتمثيلٌ لها. ولذلك، يرى بنيامين أن لهذه الرواية خاصيّة انعكاسية مميزة: إنها عملٌ فنّيٌّ يتأمل في حقل الجماليات، الذي هو فكرة ليس العمل سوى شذرة مونادولوجية منها.

تُعدّ دراسة بنيامين مثالًا لمفهوم النقد الذي شرحه بالتفصيل في أطروحته للدكتوراه؛ إذ يجب على النقد أن يتخطّى تأويلات العمل الفني التقليدية التي تتعامل مع موضوعه (محتواه المادّي) فحسب، من أجل الكشف عن معناه المخبوء (مضمونه الحقيقي). وبالنسبة إلى بنيامين، يمكن تحليل الفرق بين «المضمون المادّي» و«المضمون الحقيقي» على مستويين مختلفين: التعليق والنّقد:

ينشدُ النّقدُ المضمون الحقيقي للعمل الفني، بينما ينشدُ التعليقُ مضمونَه المادّي. ويحدد العلاقة بين الاثنين قانون الأدب الأساسي الذي على أساسه تزداد العلاقة التباسًا وحميميّةً بين المضمون الحقيقي للعمل الفنّي ومضمونه المادّي كلما ازدادت أهمية هذا العمل الفنّي[172].

يجب ألا يحجب المضمون المادّي الذي يدركه المعلّق المضمون الحقيقي الذي لا يكشف عن نفسه إلا للناقد الدؤوب المتبصّر؛ إذ يدرك الناقد الحقيقي لرواية غوته، على سبيل المثال، أن «موضوع الأنساب المختارة ليس الزوّاج»[173]. وقد لا يكون مثل هذا التبصر في العمل الفني الفردي متاحًا أمام نقّاده المعاصرين[174]، وربما يتملّص من المؤلف الفعلي نفسه[175]. ولا تكتسب أفكار المؤلف والنقاد المعاصرين أهميتها إلا بوصفها محطات تأمل في تكشّف المضمون الحقيقي للعمل الفني. فبمرور الزمن، وعبر هذه العملية المتواصلة من التأمل النقدي وحدها يمكن إقناع المضمون الحقيقي، إذا جاز التعبير، بأن يخرج من مخبئه إلى ضوء الإدراك. ولا يظهر المضمون الحقيقي إلا في ظروف معينة، ولحظات تاريخية محددة[176]. يكتب بنيامين:

تبزغ الوقائع الملموسة أمام عيني النّاظر بشكلٍ أشدّ وضوحًا، كلما مرّ على اندثارها من العالم وقتٌ أطول. وبذلك يقتضي إطلاق الأحكام بحسب المظاهر انفصال المضمون المادّي والمضمون الحقيقي، اللذين اتّحدا في بداية تاريخ العمل، واحدهما عن الآخر مع مرور الوقت، وذلك لأن المضمون الحقيقي يبقى مخبوءًا دائمًا بالقدر الذي يبرز فيه المضمون المادّي[177].

يكتسب هذا المقطع أهميته من ناحيتين. الأولى، أن الفرق بين المضمون المادّي والمضمون الحقيقي يرتبط بفكرة طِرْس يُمحى ويكتب عليه من جديد، أي ذاك التصوّر الصوفيّ للنّص أو مجموعة النصوص بوصفها مخبوءة تحت نصوصٍ أخرى أو كامنة بداخلها. ويكتب بنيامين عن الناقد: «يمكن مقارنته بعالِمٍ كتابات قديمة أمامه رَقٍّ تغطي نصّه المتلاشي آثار كتابة أخرى أوضح تُحيل إلى ذلك النص. وكما يبدأ عالِم الكتابات القديمة بقراءة النّص الأخير، تكون بداية النّاقد مع التعليق»[178]؛ إذ تلتصق بالعمل الفنّي نفسه طبقاتٌ من النقد والتأويل السابقين، لتكشف عن جزء منه

وتُخفي جزءًا آخر. وينبغي على الناقد المعاصر أن يعمل باتجاه عكسيٍّ ويبدأ من أحدث هذه الطبقات النّصية. فالنقد هو لحظة معاصرة من التأمل لا في العمل الفني وحده، بل في سلسلة التأمّلات النّقدية التي تعرّض لها سابقًا، أي حياته اللاحقة بمجملها.

ثانيًا، على الرغم من ظهور المضمون المادّي والمضمون الحقيقي مرتبطين على نحوٍ لا رجعة فيه في البداية، تتمزّق هذه الرابطة وتندثر بمرور الوقت وعبر النّقد؛ إذ تفتت عملية التفكيك التاريخية الطبقات السطحية لتكشف عن الحقيقة تحتها. فالنّقد هو «إذلال» العمل الفني، كما وصفه بنيامين في وقتٍ لاحق، بقصد إتاحة إنقاذ مضمونه الحقيقي. وبذلك يكون التدمير النقدي للعمل الفني هو لحظة اكتماله، ولحظة اندماجه في فكرة الفن[179]، في الوقت عينه، وبصورة تنطوي على مفارقة. وهذا ما يصوغه بنيامين على نحو مناسب عندما يشبهه بتجربة كيميائية:

إذا نظرنا إلى العمل النّامي بوصفه محرقة من الجثث تشتعل فيها النار، سيكون المعلّق واقفًا أمامها مثل كيميائي، والنّاقد مثل خيميائي. فبينما يبقى الخشب والرماد، بالنسبة إلى الأول، موضوعي تحليله الوحيدين، تحتفظ الشّعلة وحدها، بالنسبة إلى الثاني، بلغزٍ ما: لغز ما هو حيّ. وهكذا، يتحرّى الناقد الحقيقة التي تواصل شعلتها المتّقدة الاحتراق فوق الحطب الثقيل الناتج عمّا انصرمَ والرّماد الخفيف الناتج عمّا جرى اختباره[180].

تبلغ حياة العمل الفني اللاحقة ذروتها في لحظة عابرة ومُثيرة من الإشراق والتعالي.

سعى بنيامين، عبر كشفه المضمون الحقيقي في الأنساب المختارة، إلى إنقاذ غوته من تفكير غوندولف المختلّ وإلى إظهار قوة النقد الرومانسي المتّزن وإحكامه. وكان استجوابه نصّ غوندولف شديد الدقّة لا شفقة فيه[181]، وحكمه عليه واضحًا من البداية: «ستتمّ في هذه المقالة إدانة فريدريش غوندولف وإعدامه المُلزمين قانونًا»[182]. كان غوندولف مذنبًا لسببين أساسيين: إساءة قراءة النّص أولًا، وإساءة فهم مؤلفه ثانيًا[183]؛ إذ إنه صوّر غوته عبقريًّا بطوليًّا خلّاقًا، وأوّل الأنساب المختارة بصفتها احتفالًا بجبروت القوى الأسطورية. وبذلك، حَوَّل غوندولف الكاتب والنّص إلى مثالين أنموذجيين على عقيدة جورج «المؤمنة بالمذهب الحيوي» (vitalist).

أولًا، بالنسبة إلى غوندولف، وبما يتّفق مع تعاليم حلقة جورج، يجب النّظر إلى العمل الفني بوصفه فيضانات صادرة عن عبقرية شعرية. والشاعر هو شخصٌ يمتلك مواهب فنّية خارقة، وملكاتٍ وتبصّراتٍ نادرة، تجعله مميّزًا عن البشر العاديين. ومن المحتّم على الفنّان بصفته بطلًا أن

يصارع هذه القوى «الخلاقة» الهائلة التي تصعب السيطرة عليها طيلة حياته المُعذَّبة، وأن يأتي من أعماقه بالأعمال الفنّية المُلهمة والسّامية التي تصدر عن عبقرية سماويّة. أما الشّاعر بالنسبة إلى بنيامين، فهو ليس «خالقًا» (Schöpfer)، ولا أعماله «مخلوقات»[184]. ويوضّح بنيامين في قطعته الباكرة «عن اللغة» أن الخَلق والكلمة الخالقة مقصوران على الله وحده؛ فثنائيتا الخالق والخَلق، والشّاعر والعمل الفنّي، تمثّلان نظامين مختلفين: السّماوي والبشري. والخلق، الولادة السماوية للكون والحياة من العدم، تامٌّ وكاملٌ وثابتٌ إلى الأبد. أما العمل الفنّي، الذي يصوغه الشاعر من بابل اللغة البشرية الساقطة، فهو ناقصٌ وزائلٌ ومعرّضٌ للتأويل (المغلوط) و(إساءة) الفهم. الشّاعر لا يَخلق، بل يمنح اللغة «شكلًا» و«بنيةً»، وبذلك ينتج المعنى[185]. ومنح الشكل هذا هو عملٌ يميّز الشاعر عن «بطل» الأسطورة أيضًا؛ فبينما يكون الأخير حازمًا ومصممًا في مواجهته الواضحة مع القدر، يفتقر الشاعر إلى مثل هذا الوضوح في صراعه للخروج بعمله الفني[186]. ويأتي وصف بنيامين اللاحق لشارل بودلير في محلّه عندما يقول: «تعارك بودلير مع الجمهور، يتملّكه غضبٌ عاجزٌ كالذي لدى امرئٍ يقاتل المطر أو الريح»[187].

ينتج عن تصوير الشّاعر بوصفه عبقريةً بطوليةً خلاقة تداعياتٌ مُهمة تؤثر في فهم مَهمّة الناقد المعاصر، فمن المتعذّر حينها إيجاد معنى العمل الفني إلا في قَصْد الفنّان. ولا يمكن تفسيره تاليًا إلا بالنّظر إلى حياة الشاعر، مصدر الإلهام الأعلى والأساس الوحيد للفهم النّقدي. وفي الحقيقة، ما يسعى إليه غوندولف هو طيّ حياة الشّاعر وأعماله الفنية الواحدة داخل الأخرى، بحيث «يُنظر إلى الحياة نفسها على أنها عملٌ فنّي»[188]. ومن وجهة نظر بنيامين، فإنّ الخلط بين معنى النص وقَصد المؤلف هو تخلٍّ عن النّقد مرة واحدة. ويمثّل انشغال غوندولف بتفصيلات سيرة حياة غوته فشله في فهم المهمّة المحددة لـ «السيرة موثوقة، بوصفها الأرشيف الذي يتضمّن وثائق هذا الوجود (التي لا يمكن فكّ شفرتها لوحدها)»[189]، وفشله أيضًا في فهم العمل الجوهري الذي يقوم به النّاقد الحقيقي: الكشف عن المضمون الحقيقي؛ فمن خلال خلطه بين الحياة والعمل، لا يقدّم غوندولف رؤية واضحة لأيٍّ منهما[190]. وينتهي بنيامين إلى القول:

هكذا تنتصر العقيدة التي تقوم، بعد أن سحرت العمل وحوّلته إلى حياة، بإعادة هذه الحياة الآن بخطأ لا يقلّ إغراءً، إلى التحجّر في عمل من جديد؛ هكذا تنتصر العقيدة التي ترمي إلى فهم «صورة» الشاعر المُتَباهَى بها على أنه هجين من بطلٍ وخالق، لا يمكن أن نميّز فيه أي شيء آخر يخصّه، لكننا مع ذلك نستطيع، بإظهار بعض العمق، تأكيد أي شيء عنه[191].

القدر والشخصية: الرواية والرواية القصيرة

كان المفتاح إلى علم الكونيات الأسطوريات «الحيويّة» هو رؤية وثنية[192] إلى الإذلال البشري أمام قوى القهر والتكرار والقدر العمياء والجبّارة. وشكّلت الطبيعة مملكةً من النُّذُر وعلامات الشؤم التي تحذّر من وقوع حوادث كارثية في المستقبل. وكما يلاحظ بنيامين، تتخلل الأنساب المختارة مصادفات غريبة وإشارات منحوسة تتنبأ بالمصيبة التي ستصيب الشخصيات الجاهلة بما يحدث؛ إذ تغمر الروايةَ ما دعاها «رمزية الموت» (Todessymbolik) المتجذرة في شخصية الطبيعة «الشيطانية»[193]. وبما أن سمات الطبيعة كلها وجميع الأحداث والظروف يمكن أن تكون علامات محتملة لحظٍّ صالحٍ أو طالح، يضيع المرء بصورة ميؤوس منها في البحر المستغلق واللامتناهي من الإشارات الغامضة. ويشير «الشيطاني» إلى عالم الخرافة والخوف المبهم والملغز هذا. فالشيطانية هي حالة الطبيعة المشوّشة والشاذّة، عالمٌ يتملّص من التحديد الواضح ويتحدّى العقل والفهم البشريين. ويرى بنيامين أن هناك إشارة مُزعجة إلى الشيطاني رافقت غوته مذ كان طفلًا. ويقتبس بنيامين من تأملات غوته السّيرية الذاتية على النحو التالي:

اعتقد [غوته الشاب] أنه لمس شيئًا في الطبيعة (حيًّا أكان أم هامدًا، متحركًا أم جامدًا) لا يظهر إلا في التناقضات وبذلك لا يمكن التعبير عنه من خلال أي مفهوم، بل وأي كلمة. لم يكن إلهيّا، لأنه بدا غير عقلاني، ولا بشريًّا، لأنه عديم الذكاء، كما لم يكن إبليسيًّا لأنه ينزع إلى الخير، ولا ملائكيًّا لأنه كثيرًا ما يُظهر الضغينة [...]. هذا الجوهر، الذي بدا أنه يتسرّب إلى جميع ما ذكرت [...] أدعوه بـ «الشيطاني»[194].

إنّ العنصر الرئيس في هذا الغموض المشؤوم ورمزية الموت في الأنساب المختارة هو الماء؛ فالماء، المُطهّر والمُنَقّي والعنصر الأساسي في الحياة، هو لغزٌ لا يُسبر غوره، يُغرق الغافلين حتى الموت. وتحت «السطح المرآتي» المبهم لمياه البحيرة الراكدة التي حملت أوتيلي في رحلتها، تكمن أعماق الصمت التي سيغرق فيها الطفل. ويعلّق بنيامين:

لا يُهدّد الماءُ هنا، بوصفه العنصر الهيولي من بين عناصر الحياة، بالأمواج العاتية القادرة على إغراق رجل، بل يُهدّد بالهدوء المريب الذي يجعل الرجل يذهب برِجْليه إلى هلاكه. هكذا

يمضي العشّاق إلى هلاكهم إلى الحدّ الذي يتحكّم به القدر. وحيث يرفسون نعمة الأرض الثابتة تحت أقدامهم، ينقادون إلى المجهول وما لا يُدرك غوره[195].

يشير هذا المقطع إلى رفض بنيامين تأويل غوندولف من جهة وإلى حجاجه الخاص بـ الأنساب المختارة من جهة أخرى.

بالنسبة إلى بنيامين، تحدّد صورةُ غيابِ الأرضية الصلبة، صورةُ الهاوية، الفكرَ الميثولوجي؛ فالأسطوري لا تعوزه الأرضية فحسب، بل الهبوط عليها أيضًا. ويقدّم بنيامين الصورة التالية المذهلة لنصّ غوندولف (ولما هو أسطوري) بوصفه «أجمة تتأرجح فيها الكلمات، مثل قرودٍ ثرثارة، من غصنٍ إلى غصن، ومن جملة منمقة إلى أخرى، كي لا تلمس الأرض التي تكشف حقيقة عجزها عن الوقوف عليها: إنها أرض اللوغوس، حيث عليها أن تقف وتُعبّر عن نفسها»[196]. علاوة على ذلك، ليست الرواية تسبيحة للقوى الرهيبة المنفلتة التي تتمتّع بها الطبيعة والأسطورة؛ فالمياه الراكدة، لا الأمواج الهائجة، هي الأكثر فتكًا هنا. ولا تحتفل رواية غوته بالقوى الطبيعية الجبّارة، بل تستجلي الصراع بين إرادة الإنسان تقرير مصيره والقسر الأسطوري، وبين الفعل الحازم في وجه الخطر والاستسلام الخنوع أمام قوى القدر[197]. ولا تظهر هذه القوى سلطانها إلا عندما لا تهتمّ لها ولا تقارعها الكائنات البشرية التي تركن إلى الإذعان والاستسلام أو تتجمّد في حيرة مخيفة؛ فالتخلّف عن الفعل يقود إلى كارثة. لذلك، يحضّ غوته البشر على النضال ضدّ ما هو شيطانيّ، بعيدًا عن الاحتفال بالقوى الطبيعية العمياء.

تتكئ محاجّة بنيامين هنا على المصائر المتباينة التي تتمتّع بها شخصيات الأنساب المختارة وشخصيات حكاية «الجاران الشابّان المشاكسان»، وهي قصة يرويها مرافق نبيل إنكليزي زائر ليرفّه عن شارلوت وأوتيلي في إحدى الأمسيات[198]. تتحدث القصة عن صبيّ وفتاة لا يُظهر واحدهما للآخر إلا العداوة، على الرغم من محاولة أهل الاثنين التقريب بينهما. وعندما يكبران، يذهب الشابّ لتأدية خدمته العسكرية، فيما تعقد الشابّة العزم على الزواج من رجلٍ تقدّم لخطبتها. يعود الشابّ ويستضيف حفلة على شرف الخطيبين على متن زورق. وإذ تدرك الشابة أنها كانت تحبّه هو طوال الوقت، فترمي بنفسها في النهر يائسة، لكن عشيقها يقفز خلفها مباشرةً ويتمكّن من إنقاذها، ليتجه بعدها طلبًا للمساعدة إلى بيت اثنين متزوجين حديثًا، حيث يتمكّن من إعادة الشابّة إلى وعيها، ثم يستبدل الاثنان ملابسهما المبتلّة بالملابس الوحيدة الموجودة في البيت، وهي ملابس

زفاف الزّوجين اللذين وقفا مشدوهين. وعندما يتمكن الأهالي وباقي ضيوف الحفلة من العثور عليهما أخيرًا، يركعان ويطلبان مغفرة ومباركة هذا الحشد.

تتضمّن الأنساب المختارة، التي تشكّل هي نفسها هجينًا من رواية طويلة وأخرى قصيرة[199]، تلك الرواية القصيرة التي يرى بنيامين أنها مفتاح فهمها؛ فهي تمثّل نقيضًا للرواية التي تشكّل جزءًا منها أو نفيًا لها. وهي تنطوي على عددٍ من العناصر: الأسطورة والحرية، الانجذاب والحبّ، المظهر والمصالحة، الصمت واللغة، القدر والشخصية.

تشير الأحداث المذهلة التي تُروى في الرواية القصيرة إلى صراع الإنسان مع القوى الأسطورية التي تتحكّم بالرواية الطويلة نفسها وانتصاره عليها[200]. يُكافأ الحبّ والفعل الإنساني الحازم في الرواية القصيرة بتسوية سارّة، بينما لا يقود تردد شخصيات الرواية الطويلة واستسلامها إلا إلى الفوضى والموت. تشكّل «الأنساب المختارة» للشخصيات الأربعة في الرواية، تلك الأنساب التي تبدو أنها مُنتقاة بحرية لكنها مقررة سلفًا في النهاية، استسلامًا لقوى الانجذاب المتعذّر تفسيرها؛ فهذه الشخصيات لا تُغرم وتُحبّ أو ترجع عن هذا الحبّ بقدر ما تستسلم للعاطفة التي هي مجرّد مظهرٍ للحب[201]. كما إن تورّطاتها الغرامية المُقدّرة والمميتة أقوى من أن تقاوَم، لكنها في الوقت ذاته، أضعف من أن تسمح لها بخرق الأعراف والآداب الاجتماعية والتعدّي عليها[202]. فنرى هذه الشخصيات تسعى إلى توفيق أهوائها المثيرة للمشكلات وتكييفها مع الأعراف الاجتماعية السائدة[203].

لا يظهر الحبّ الحقيقي (wahre Liebe)، الحبّ الذي يتحدّى التقاليد، إلا في الرواية القصيرة وحدها. وهذا الحبّ الحقيقي لـ «الجاران الشابّان المشاكسان»[204] الذي يُكشف عنه بفرح مدهش في نهاية القصة، هو ما يدفعهما للقيام بأعمالٍ جريئة ويوجّهُهما، وهو ما يجعل طلبهما المغفرة في النهاية طلبًا لا يمكن رفضه. وبينما لا يفوز الحبّ الوهمي الجبان الذي يقبل حلول الوسط إلا بالمصالحة والرضى الوهميين، يجازف الحبّ الحقيقي بكلّ شيء ويفوز على الجميع[205]؛ فالـ «جاران الشابّان المشاكسان» يواجهان الموت من دون تردد، واضعين بفعلتهما هذه كل ثقتهما في رحمة الله، حيث يمثّل تصميم القناة على القفز في مياه النهر الهائجة قفزة إيمان (leap of faith) حرفيًا. يكتب بنيامين:

لا يمكن أحدًا أن ينال رضًى حقيقيًا من الله ما لم يدمّر كلّ شيء - أو بقدر ما يملك - حينها فحسب، وبعد توفيقٍ من الله، يعود ما دمّره من جديد. ولذلك، فإن قفزة تتحدى الموت تمثل تلك اللحظة التي يبذلان فيها - كلّ منهما وحيدًا تمامًا أمام الله - طاقتهما كلّها من أجل كسب رضاه[206].

يحقق الحبّ الحقيقي مصالحةً حقيقية: مصالحة مع الله لا مع الأعراف الاجتماعية[207]. وبذلك تكون الرواية القصيرة في النهاية، ومن وجهة نظر بنيامين، مجازًا لانتصار الفعل الإنساني الشجاع والحبّ البعيد عن الأنانية ومجازًا لقواهما المُنْقِذَة.

لا تُحرم شخصيات الرواية الطويلة من هذا الحبّ فحسب، بل تفتقد اللغةَ أيضًا. فلا يعود ثمة حاجة إلى اللغة بعدما ردّت أحداثُ الرواية شخصياتها إلى الصمت. ولأوتيلي أهميةٌ خاصة هنا؛ فهي تفتقر، مثل مياه البحيرة الساكنة، إلى التعبير، وتعكس، مثل المرآة، النظرة التي تقع عليها بكل برودة. ويبقى موتها أمرًا غامضًا، لا بالنسبة إلى الشخصيات الأخرى، بل بالنسبة إليها أيضًا[208]. ونهايتها الصامتة ليست نتيجة أي قرارٍ أخلاقيٍّ معيّن[209]، بل نتيجة دافعٍ بالانسحاب إلى الهدوء واللاشيء، «التوق إلى الراحة»[210]. إنها نهاية مُحزنة وليست تراجيديّة. ولهذا يرى بنيامين أن قول غوندولف إن «العنصر المثير للشفقة في العمل (pathos) لا يقلّ رفعةً وفظاعة من الناحية التراجيدية عمّا تقوم عليه تراجيديا أوديب لسوفوكليس» هو «في قمة الأحكام الخاطئة»[211]؛ فالبطل التراجيدي يتحدّى القدر والآلهة، وهو فعلٌ من أفعال العجرفة يعيد تشكيل نظام الجماعة الأخلاقي. أما أوتيلي، فانسحبت من العالم فحسب. ويجب عدم الخلط بين صمتها وعدم قدرة البطل التراجيدي على الكلام في اللحظة التي يُصعق فيها عندما «يدرك أنه أفضل من إلهه»[212]؛ ذلك أنّ أوتيلي ليست شخصية تراجيدية، لأنها، في استسلامها للقدر، تفتقر إلى «شخصية». ويتسم حكم بنيامين على ذبول أوتيلي السلبي «كالنّبتة»[213] بالوضوح والصراحة: «لا يمكن تخيّل نهاية بعيدة عن التراجيديا أكثر من هذه النهاية الحزينة»[214].

يرى بنيامين أن أخطاء غوندولف متعددة وبالغة؛ إذ لا يمكن بأي شكلٍ من الأشكال أن تكون حكاية غوته مديحًا للقوى الأسطورية الحيوية، ولا أن تكون شخصيات الرواية شخصيات بطولية. كما يجب ألا يُخلَط بين موت أوتيلي المحزن والنهاية التراجيدية التي تنتظر البطل الأسطوري، ولذلك، يجب ألا ننظر إلى الأنساب المختارة على أنها تراجيديا مطلقًا، وألا نعكس أفكار الأسطورة والبطولة على حياة الشاعر، أي أن نسبغ عليه دورًا زائفًا هو دور الخالق. ويعادل سوء الفهم عدم

إنصاف من مهارة الفنّان وقيمته الحقيقية بوصفه مانحًا للشّكل. هكذا، ليس عمل غوندولف أقلّ من «تزييفٍ فعليّ للمعرفة»[215].

المصالحة والأمل وموت الجمال

يكشف إظهار اللحظات المتناقضة في الرواية الطويلة والرواية القصيرة عن المضمون الحقيقي في حكاية غوته: الأنساب المختارة هي تمثيل للعواقب المؤسفة التي تترتب على قابلية الإنسان لارتكاب الخطأ واستسلامه أمام القوى الأسطورية، وتذكيرٌ فعّالٌ بأن على المرء أن يواجه القدر «بخبثٍ ومعنوياتٍ عالية»[216]. علاوة على ذلك، ومن خلال الرواية القصيرة التي تمثل أداة بنيوية في الرواية، تستكشف الأنساب المختارة التفاعل بين الحبّ والأمل في المصالحة. ولا تتضّح أهمية الرواية إلا في القسم الثالث والأخير من دراسة بنيامين، أي الجزء المتضمّن التوليف: إنها خطبة عن موت الجمال وظهور الحقيقة، وبحثٌ في العلاقة بين الفنّ والفلسفة.

تصبح محاجّة بنيامين صعبة ومعقدة هنا؛ فعلى الرغم من ارتباط الجمال بالمظهر ارتباطًا حميميًّا، لا تجوز المساواة بينهما. فالجمال ليس مجرّد مظهر، أي سطحي ومضلل وقناع أو «حجاب» (Hülle) يخفي شيئًا آخر، بل هو بالتحديد هذا «الشيء الآخر»: الحقيقة، التي لا تستتر خلف الحجاب، بل نتبيّنها داخله[217]. فالعمل الفني، الجميل، هو حقيقة (مضمون حقيقي) موجودة داخل حجابها (المضمون المادّي). ومهمة الناقد الحقيقي ليست رفع هذا الحجاب أو تمزيقه، لأن الحقيقة تتملّص دائمًا من الأيادي الممتدّة للإمساك بها والتي تسعى جاهدةً إلى تعريتها. بل عليه تقدير كلٍّ من الحجاب وجمال الحقيقة داخله[218]. ويطمح النقد إلى أوضح فهمٍ ممكنٍ للحقيقيّ (الحقيقة الفلسفية) داخل الجميل (العمل الفني)، والدّائم داخل العابر، الخالد داخل الزّائل.

تعود حوافز بنيامين اللاهوتية لتبرز مرة أخرى في هذا السياق. فكما ينبغي عدم الخلط بين عمل الشاعر وفعل الخلق، كذلك ينبغي عدم القول إن عمل النّاقد يأتي بـ الوحي؛ فالخلق والوحي كلاهما فعلان سماويّان، مقصوران على الله. وتبقى الحقيقة سرًّا حتّى بالنسبة إلى أكثر النقّاد دقةً وتمحيصًا[219]. والجمال جزءٌ من نظام الخليقة الإلهي لا يمكن فيه للناقد التقاط الحقيقة التي تنتظر الوحي الإلهي، إلا بوصفها تلك الإلماعة الغامضة بهذا القدر أو ذاك[220]. فلا يمكن الحقيقة التي يتبيّنها النّاقد إلا أن تكون حقيقة جزئية وشرطية وقابلة للطعن. ولا يوجد الوحي، وهو النزع الأخير

والحقيقي للحجاب، إلا عبر تلك المصالحة النّهائية مع الله، التي يبشّر بها الحبّ الصّادق[221] وتكمن في الموت؛ فكل ما هو زائل سيُرفع النّقاب عن حقيقته يومًا ما[222]. وستظهر الحقيقة في نهاية المطاف يوم القيامة، لحظة الافتداء والخلاص.

شخصية أوتيلي أساسية جدًّا هنا. إنها تجسيد فعليّ للجمال، وبالتالي مجازٌ للعمل الفنّي الجميل. وتمامًا كما تموت أوتيلي، يمكن العمل الفنّي أن «يندثر من العالم»[223]. وبفناء العمل الفني، يصبح بالإمكان التمييز بين مضمونه الحقيقي ومضمونه المادّي بسهولة؛ إذ تتكشف الحقيقة بذبول العمل الفني. وتمثّل وفاة أوتيلي الصّامتة و«غير المقصودة» هنا، مجازًا لإذلال العمل الفني الجميل في سبيل مضمونه الحقيقي. وتمامًا كما يبدأ العمل الفني الفردي الإشارة خارج حدود نفسه إلى فكرة الفنّ التي يمثّل مثالًا أنموذجيًّا عنها ويذوب فيها آخر الأمر، يدلّ موت أوتيلي مسبقًا على لحظة المصالحة مع المطلق، مع الله، التي حُرمت منها طيلة حياتها. ويشير موتها إلى الأمل في الخلاص. يكتب بنيامين: «يتوازى اليقين بالنّعمة التي يفوز بها العاشقان، في الرواية القصيرة، مع الأمل الذي نغذّيه في الخلاص لجميع الأموات»[224]. فذلك الأمل في الخلاص هو لمن لم يعد بإمكانهم الأمل، أي الموتى[225]. ومن ثمّ تنتهي مقالة بنيامين مع «لغز» الأمل هذا[226]، أو مفارقة الأمل هذه: «وُجد الأمل من أجل أولئك الذين لا أمل لهم»[227].

تعدّ رواية غوته الأنساب المختارة، التي تحكي عن الحبّ المحرّم والمشؤوم، تحقيقًا فلسفيًّا في طابع الفنّ بحدّ ذاته وفي العلاقة بين الجمال والحقيقة والخلاص. والحال، إنّ المضمون الحقيقي الفلسفي اللاهوتي هذا هو تحديدًا ما يميّزها بوصفها عملًا فنّيًّا أصيلًا. وتمثّل الرواية بالنسبة إلى بنيامين تمثيلًا مجازيًّا لإذلال الجمال - أي إذلال العمل الفنّي ذاته - من أجل الحقيقة وأمل المصالحة مع الله. وهكذا، كما يشير روبيرتس[228] بصورة ثاقبة، تتضمّن الرواية في طيّاتها، مثل مضمونها الحقيقي الذي ينتظر الكشف عنه، مثل سرّها، المفتاح الفعليّ لفضح هذا السرّ، الذي هو في الوقت نفسه سرّ العمل الفنّي بحدّ ذاته. وإدراك هذا «السرّ بوصفه سرًّا»[229]، هو ما يمثّل الإنجاز الأساسي لكشف بنيامين النّقدي، نقده الأمثل لعمل غوته الأمثل.

خلاصة

حاولت أن أبيّن في هذا الفصل كيف قاد اهتمامُ بنيامين بـ «إعادة خلق النّقد بوصفه جنسًا» إلى انشغاله بكتابات الرومانسيين الأوائل، أوّل النقّاد المحدثين، حيث يطوّر بنيامين، بالاستناد إلى أعمالهم، فكرة نقدٍ محايث معقّدة. وإذ يُعَدُّ هذا النقد تدخّلًا في حياة العمل الفنّي اللاحقة وإعادة تشكيلٍ لها، فإنه ينطوي على كشف جارٍ عن المضمون الحقيقي في العمل الفنّي في الوقت الذي يخضع فيه للتفكك والخراب التدريجيَّين. فلا تظهر الحقيقة إلا لحظة الامّحاء. وهكذا نجد أن لمثل هذه الرؤية حول الممارسة النقدية عددًا من النتائج المهمّة بالنسبة إلى بنيامين:

1 - نَزْعُ مركزيّة المؤلِّف. لا ينطوي النّقد على استعادة متعاطفة لبعض مقاصد الفنان الأصليّة.

2 - العمل الفنّي بوصفه مونادًا. العمل الفنّي ليس إلا شذرة تؤلّف في شكلٍ مختصر كلّيةً أكبر وتعبّر عنها (أكانت هي فكرة الفنّ أم النّسيج الاجتماعي الثقافي الذي تظهر فيه) وتتملّص من التحليل في حال نظرنا إليها على غير ذلك.

3 - ضرورة البناء. يتطلّب الكشف عن العمل الفنّي بوصفه شذرة مونادولوجية أشكالًا من البناء والتمثيل النصّيين تأبى التدخّل النّظري.

4 - التموضع التاريخي للعمل الفنّي والناقد. لا يمكننا قراءة بعض الأعمال، إن كانت تقبل القراءة أصلًا، إلا بطرقٍ معينة في مراحل ولحظات تاريخية محددة من البناء.

5 - راهنيّة المعنى. تتوقّف دلالة العمل الفنّي على تركيبٍ بعينه تتداخل فيه مع الظروف والمصالح الحالية.

6 - قابلية التأويل للطعن. لا تكون دلالة العمل الفنّي الثقافية والسياسية محددة مسبقًا، بل عرضة لـ (إساءة) الفهم وفق الصراع السياسي وغيره من الصراعات الراهنة.

7 - غياب الحكم. تعبّر الآراء الصّادرة حول الكفاءة الجمالية المفترضة لعملٍ فنّي (كما هي الحال في الاستقبال النّقدي لـ مسرح الرثاء) عن تحيّزات النقاد أكثر مما تعبّر عن العمل الفنّي نفسه، ولذلك لا مكان لها في النّقد الحقيقي.

8 - نزع السحر عن الفنّ. تتمثّل مهمة النّاقد الرّصين في طرد الألغاز والأوهام المحيطة بالعمل الفنّي والفنّان، لا في ترسيخها أو زيادتها.

كان لهذه النتائج تأثيرها العميق والدّائم لا في نقد بنيامين الأدبي اللاحق فحسب، بل في نقده الثقافي الأوسع وكتاباته التأريخية كذلك؛ فالنقد المحايث يوفّر منهج تحليل نقديّ لا يقتصر على أعمال غوته ومسرح الرثاء والسريالية وبروست وبودلير، بل يشمل عددًا كبيرًا من الظواهر الثقافية أيضًا: سلع الماضي القريب وموضاته، العمارة المتروبولة المتداعية لـ «ما قبل تاريخ الحداثة». هذا كلُّه يخضع للإذلال في كتابات بنيامين الأخيرة وتوضع حياته اللاحقة على طاولة التمحيص النّقدي. إضافة إلى ذلك، يبدأ بنيامين، في تملّكه النقد المحايث، تبيّن شخصية المثقّف الحديث ودوره بوصفه ناقدًا وكاتبًا والإفصاح عن تلك الشخصية وذاك الدّور، وبذلك يكون قد حدّد مكانه وتوجهه هو نفسه ضمن المحيط الاجتماعي الثقافي الذي كان جزءًا منه: الكاتب بوصفه منتجًا رصينًا، جامعًا للشذرات ومؤلفًا لها، متحزّبًا في صراعات الحاضر السياسية، مخلّصَ الموتى المنسيين.

2
المجاز والسوداوية

مقدمة

في 14 تشرين الثاني/أكتوبر 1922، بعد أسبوعين من انهيار مشروع مجلة الملاك الجديد، كتب بنيامين إلى رانغ، معربًا عن دلالة هذا الفشل بالنسبة إليه وعمّا عزم عليه:

لا يمكن هذه المجلة غير المكتوبة أن تكون أهمّ بالنسبة إليّ وأغلى منها لو وُجِدَت فعلًا. لكن اليوم - ولو جاءني فايسباخ مع طابعة جاهزة للاستخدام - لن أكرر فعلتي مجددًا. ولّى ذلك الزمن الذي كنت لأضحّي فيه من أجلها؛ فالأمر الآن سيتطلّب مني أن أضحّي بأطروحتي لنيل الأستذة بكل بساطة. لعلّي أتمكّن من رؤية الملاك يطير باتجاه الأرض في المستقبل[230].

كانت آمال بنيامين في استكمال شهادة تأهيله للأستذة قد تحطّمت مرّةً، عندما عرض عليه أستاذه في جامعة بيرن، ريتشارد هربرتس، بعد الانتهاء من أطروحته للدكتوراه، فرصة تسجيلها في تخصص الفلسفة هناك[231]. لكن مواصلة الدراسة في سويسرا بدت ضربًا من المحال نتيجة التضخم المالي الألماني بعد الحرب[232]. بيد أنّ طموحات بنيامين عادت للانتعاش، في أعقاب إخفاق صدور الملاك الجديد، ليتّخذ أخيرًا، بعد بحث إمكانية الدراسة في هايدلبرغ[233]، قرارًا بالتوجّه إلى جامعة فرانكفورت في عام 1923، متّخذًا من مسرح الحِداد الألماني الباروكي في القرن السابع عشر، ذلك المسرح المُهمل منذ وقتٍ طويل، مسرح الرثاء (Trauerspiel)، موضوع دراسته.

لا بدّ أنّ هذه المنتجات الدرامية المغمورة وغير الرائجة تبدو للوهلة الأولى موضوعًا لا يَعِدُ بالخير بالنسبة إلى شخص يطمح إلى نقش اسمه بوصفه ناقدًا أدبيًّا بارزًا. بيد أنَّ غموضها هذا وعدم

تمتّعها بأيّ تقديرٍ نقديّ هما ما جذبا بنيامين إليها في المقام الأول؛ إذ تتطلّب إعادة صوغ، ومن ثمّ إعادة تأهيل، شكلٍ مسرحيّ وأدبيّ (أو فكرة مسرحية وأدبية) مهملٍ ومزدرٍ مثل مسرح الرثاء، إعادة النظر في المقولات الجمالية الرّاسخة والأحكام الأدبية التقليدية ودحضها جذريًّا. وباعتبار أنّ دراسته تُعدّ تدخّلًا في حياة مسرح الرثاء اللاحقة، فهي تهدف إلى تفنيد المفاهيم والتقديرات الخاطئة التي صدرت عن نقّاد هذا المسرح السّابقين[234]. فمن خلال الكشف عن نزعات مسرح الرثاء المتأصلة وتوتّراته اللغوية، سيفضح بنيامين تشوّشات أولئك الذين رفضوا هذا المسرح بوصفه محاكاة فاشلة للتراجيديا الإغريقية وضروب سوء فهمهم، وينمّي تقديرًا محايثًا لما ينطوي عليه هذا المسرح من تميّزٍ وأهمية. هكذا كتب بنيامين أصل المسرح التراجيدي الألماني بقصد أن يكون نقدًا محايثًا أنموذجيًّا، يتوسّع في المبادئ النقدية التي طوّرها سابقًا في أطروحته للدكتوراه ويهذّبها. وعلى الرغم من ضبابيتها، كان يُنظر إلى دراسة بنيامين المتبحّرة وما تُبديه من إلغازٍ عسير على أنها تحدٍّ (لممارسته النقدية الخاصّة) واستفزازٌ (للمؤسسة الأدبية).

علاوة على ذلك، وكما سنرى، تأتي دراسة بنيامين حول مسرح الرثاء بالموضوعات والأفكار الصّوفية التي لطالما افتتن بها، وتتيح فرصة إضافية للتأمل فيها: الطّبيعة بوصفها مصدرًا للأسى، والتاريخ بوصفه كارثة مشيحانية، واللغة البشرية بوصفها «هراءً» تلا السّقوط[235]. وهي تنطوي على إقحاماتٍ معقدة من الفهم اللوثري للعالم البائس الذي كان له تأثيرٌ عميق في كتّاب الدراما الباروكية، ومن الرؤيا الصوفية اليهودية حول الخليقة الساقطة والتي تلوّنت بها كتابات بنيامين. وبنظر هذا الأخير، فإن مسرح الحِداد خرابٌ يحكي عن الخراب؛ فهو يقدّم الحياة الإنسانية بوصفها بحثًا عقيمًا عن المعنى في عالم مهجور، وتراكمًا لا يهدأ للشذرات المكسورة، وتفسّخًا لا مفرّ منه لجسد المخلوق البائس. فالشرط الإنساني السوداوي وبؤس الطبيعة التي أُفْرِطَ في تسميتها هما الأساسان اللذان يقوم عليهما التفجّع المثير للشفقة الذي تعبر عنه لغة هذا المسرح؛ إذ يظهر كتّاب مسرح الرثاء الطّابع الاعتباطي للعلامة اللغوية وفرضها على طبيعة صامتة حزينة، وذلك في تشديدهم على المجاز، الوجه البلاغي الذي تقوم فيه صورة أو شيءٌ ما مكان شيء آخر أو عددٍ كبيرٍ من الأشياء الأخرى. وبذلك يقود تكاثر الصّور والرموز المجازية الخارج عن السيطرة في مسرح الرثاء إلى تجويف معنى اللغة.

لهذه الأفكار شأنٌ خاصٌّ بالنسبة إلى بنيامين. الخراب البائس في عالمٍ زلزلته مذبحة الحرب ومزّقته إرْبًا، التآمر وعدم الاستقرار السياسيين، الخوف من انهيارٍ وفوضى وشيكين، الشعور

بالانحطاط والتفسّخ الثقافيين اللذين تسمهما المغالاة والكلام المنمّق: كان سياق مسرح الرثاء التاريخي ومضمونه يرتبطان بصلة مؤلمة بجيلٍ لم يمضِ وقتٌ طويل على اختباره أهوال الحرب العظمى وما سببته من أزماتٍ لاحقة. ويلاحظ بنيامين أنّ «العصر الرّاهن يعكس في حالة التمزّق هذه سماتٍ محددة من التركيب الروحي للباروك، بل ونزولًا إلى تفصيلات ممارسته الفنّية»[236] ويرى أنّ «حرص» الباروك «على أسلوب لغويّ قوي يضاهي من خلاله عنف أحداث العالم»[237] يجد صداه الأسلوبي المعاصر لدى التعبيرية:

يبدو الشبه بين مساعي الباروك ومساعي الحاضر والماضي القريب واضحًا بشدّة في استخدام اللغة. فالمبالغة هي سمتهما المميزة [...] وكما هي حال التعبيرية، لا يعدّ الباروك عصر إنجاز فنّي أصيل بقدر ما هو عصر إرادة فنّية لا تفتر. وهذا ينطبق على جميع ما يُدعى بمراحل الانحطاط[238].

لا تمرّ خصائص الإفراط والمباهاة والإطناب التي وسمت أوائل الدراما الحديثة من دون أن تلقي بأثرها على حساسية الحداثة المعاصرة وممارستها الفنيّتين. وكانت هذه «الراهنيّة» التي تتسم بها أشكالٌ تبدو مندرسة أمرًا جوهريًّا بالنسبة إلى مشروع بنيامين الخلاصيّ.

يرسم هذا الفصل خلفية أطروحة بنيامين التي ستؤهّله للأستذة وفشلها النهائي، قبل تقديم قراءة مفصلة لدراسة مسرح الرثاء. يتركّز الاهتمام بداية على تحليل القسم الكثيف والمخيف «تمهيد معرفي نقدي» (Epistemo-Critical Prologue) الذي يعرض فيه بنيامين عددًا من المفاهيم الأدبية الصوفية والفلسفية والرومانسية ويعيد تشكيلها: الفكرة والموناد، النقد بوصفه إذلالًا، الأطروحة والاستطراد، الفسيفساء والتركيب، الحياة اللاحقة و«الأصل». ومن ثمّ يقدّم هذا الفصل حجّتي بنيامين الرئيستين: الأولى أنّ مسرح الرثاء يجب أن يُفهم ويُقوَّم وفق شروطه الخاصّة، وليس بوصفه تراجيديا من الدرجة الثانية؛ ذلك أنّ مسرح الرثاء، مثله مثل «التراجيديا» و«الكوميديا»، هو شكلٌ أو «فكرةٌ» درامية مميزة ومُسوّغة، وذات سماتٍ خاصّة بها: إذ يترسّخ في الأحداث التاريخية وفي الزّمنية، ويُبرز شخصيات لابطولية ومعاكسة للبطولة مثل الطاغية أو الشهيد والدسّاس، ويختار الخمول الضّجِر بدلًا من الفعل المغوار، ويميل إلى الكلام المنمّق والضحك الهزلي بدلًا من اللاأدريّة الصامتة. والثانية أنّ علينا إعادة تقويم المجاز باعتباره الأداة البلاغية الحاسمة في مسرح الرثاء، حيث يقف بنيامين ضد التفضيل التقليدي للرّمز عندما يوضّح كيف يلائم المجازُ، بعيدًا عن كونه وسيلة شعرية ثانوية، العالمَ الخرب وشرط الإنسان الدنيوي اللذين تخيّلهما

كتّاب دراما الباروك ويعبّر عنهما. ولم تسعَ أطروحة بنيامين إلى ردّ الاعتبار إلى مسرح الرثاء عبر نقدٍ محايثٍ أنموذجيّ فحسب، بل إلى الكشف أيضًا عن عددٍ من الأفكار المنهجية والمفهومية التي سيكون لها أثرٌ متواصلٌ فيه: الشذرة بوصفها مونادًا وقطعة من الفسيفساء، النقد بوصفه تهديمًا وإعادة بناء، السوداوية والمجاز، التاريخ بوصفه كارثة وافتداء.

خلفيّة

لم يكن بنيامين تحت تأثير أي وهمٍ في ما يتعلق بأهمية دراسة مسرح الرثاء. هذه الدراسة التي «تصوّرها في عام 1916، وكتبها في عام 1925»[239] شكّلت ذروة أعماله في السنوات العشر التي سبقت ذلك. وكان بنيامين قد اطّلع على هذا المسرح قبل وقتٍ طويل من شروعه في العمل على أطروحته للأستذة، حيث وضع مخطط شذرتين في عام 1916 بعنوان «مسرح الرثاء والتراجيديا» و«معنى اللغة في مسرح الرثاء والتراجيديا»[240]. وفي هذين العملين المصغّرين، بدأ بنيامين إيضاح «التناقض الأساسي بين الرثاء والتراجيديا»، والوقوف في وجه الرأي السائد على نطاقٍ واسعٍ الذي يقلل من قيمة مسرح الرثاء ويزدريه[241]. كما سعى إلى تمييز فكرتي مسرح الرثاء والتراجيديا (اللتين يجري الخلط بينهما عادة) بالنّظر إلى علاقة كلّ منهما المختلفة جدًّا عن الأخرى بالزمن والتاريخ؛ فزمن التراجيديا الأسطوريّ (أو «المُتحقق على صعيدٍ فرديّ»)، الذي يكلّله حضور الشخصيّة البطوليّة المهيب، وتسمو به عظمة أفعال البطل وتضحياته في وجه القدر الذي لا يرحم، يقف بعيدًا عن جريان الزمن التاريخي[242]. وعلى العكس، فإنّ ما يميّز مسرح الرثاء هو تقدّم الأحداث وتكرارها الآليّان والمتجذران في الفراغ الكئيب للزمن «غير المتحقّق» (الدنيوي والتاريخي). كما لا يصوّر مسرح الرثاء إلا إيماءات الطاغية الوحشيّ ورجل البلاط الخائن ومخططاتهما العقيمة، وهي أفعالٌ خسيسة تبلغ ذروتها في الخراب والموت. وفي هذا السياق الكئيب، تكتسب اللغة المنمّقة التي تسم مسرح الرثاء أهمية خاصة: لا بوصفها دليلًا على المواهب الشعرية المحدودة لكتّاب دراما الباروك، بل بوصفها أوضح إشارة إلى فهمهم خراب البشرية ودمارها. إنّ لغة مسرح الرثاء المزخرفة وغير البارعة هي لغة مثقلة بالمعنى وتجوّف هذا المعنى في الوقت نفسه. وهي تُترجم الحزن والتفجّع على الخليقة الساقطة إلى سجلٍّ سمعيٍّ مميز، لا إلى كلامٍ بشريّ ذي معنى، بل إلى موسيقى تثير العواطف[243]. هكذا يكون «معنى اللغة» في مسرح الرثاء، ويا للمفارقة، هو غياب المعنى بحدّ ذاته: اللغة بوصفها محض صوتٍ أو «هراء».

هذه الرؤية اللاهوتية لحياة إنسانية سوداوية في عالمٍ مجرّدٍ من الدلالة والنعمة نقطة أساسيّة في مسرح الرثاء وفي تأملات بنيامين الصوفية الأولى حول اللغة والتاريخ. وفي ردة فعله على مقالة شوليم عن التفجّع والمراثي في التقليد اليهودي، «في الرّثاء والمرثيّة» (Uber Klage und Klaglied)، يلاحظ بنيامين أنّ نصوصه في عام 1916 كُتبت «من دون الإشارة إلى الأدب العبري الذي هو، كما أرى الآن، الموضوع المناسب لتحليلٍ من هذا القبيل»[244]. وكان المقصد وراء تأملاته التي يتضمنها عمله «عن اللغة بوصفها كذلك وعن لغة الإنسان» هو هذا التصحيح بالضبط. وبقراءة مقتضبة لبعض أفكار هذا النّص المُلغز المحورية نصل إلى بعض الموضوعات الجوهرية التي تشكّل خلفيةً لدراسة مسرح الرثاء[245]، حيث تطوّر شذرة «عن اللغة» فهمًا صوفيًّا فلسفيًّا للغة، بخلاف الفقر المُفترض للفكر العقلانيّ السائد وما يُدعى برؤية العالم البرجوازية العلمية (الوضعية). ويرفض بنيامين الرأي القائل إن اللغة مجرّد وسيلة تواصل ونظام علامات اعتباطيّ، وذلك على أساس أنّه رأيٌ يستند إلى مفهومٍ منقوصٍ وضعيف للتجربة الإنسانية. وفي الوقت نفسه، وبدفاعه عن نظرية لغة مؤسسة على فهمٍ لاهوتي للحقيقة، يعمل على نقدٍ ضمنيّ لمفهوم مارتن بوبر اللاهوتي حول عجز أعمق أشكال التجربة الإنسانية وأميزها عن التعبير: الاتحاد بالله[246].

بحسب الكتاب المقدّس، فعل الخلق الإلهي هو فعلٌ لغويٌّ دَعت فيه كلمةُ الله الأشياءَ إلى الوجود. ويخبرنا سفر التكوين «قال الله؛ فكان»[247]. وبالنسبة إلى تقليد القبالا الصّوفي، الخلق هو في الوقت نفسه وحي كلمة الله. فالله دعا آدم كي يُسمّي الخليقة، ويعطي الأشياء مسمّياتها المناسبة وفق العلامة التي وضعها عليها. وبكلمة أخرى، دعاه كي يترجم[248] كلمة الله المقدسة والخلّاقة إلى لغة بشرية. فاللغة بوصفها تسمية ليست مجرد واسطة أو أداة لنقل العلامات المتعارف عليها. والعلاقة بين الموضوع (المدلول) والاسم (الدالّ) في لغة التسمية البشرية الفردوسية ليست علاقة اعتباطية، بل علاقة يتكفّل بها الله أساسًا. هكذا يقتبس بنيامين من هامان قوله: «كل ما سمعه الإنسان في البداية، ورآه بعينيه، وأحسّه بيديه، هو الكلمة الحيّة، وبالنسبة إلى الله هو الكلمة. وبهذه الكلمة في فمه وفي قلبه، كان أصل اللغة طبيعيًّا وقريبًا وسهلًا مثل لعبة الطفل»[249]. ومن خلال ترجمة الخلق مباشرة إلى اسم، يصل البشر بصورة فوريّة وهانئة إلى كلمة الله الموحاة.

السّقوط هو النهاية الكارثية لحالة التسمية الفردوسية هذه. يأكل آدم تفاحة من شجرة معرفة الخير والشرّ ويُطرد إلى العالم التاريخي. وبذلك يكون السقوط نزولًا من نقاوة التسمية الآدمية إلى «الكلمة الفارغة، إلى هاوية من الهُراء»[250]، حيث لم تعد الأشياء تتمتّع باسمٍ واحدٍ تكفّل به الله، بل

بأسماء عديدة يُتفق عليها[251]. ومع السقوط، يبدأ النزول إلى «هراء» كيركغاردي[252] وتبدأ تعددية لغات البشر، أي غزارة العلامات وتشوّشها: بابل.

يكتب بنيامين عن طبيعة بعد السقوط، أي الطبيعة التاريخية: «الآن يبدأ خَرَسُها الآخر، وهو ما نعني به حزن الطبيعة العميق. إنها لحقيقة ميتافيزيقية أن الطبيعة بكاملها تبدأ النّدب إن وُهبت اللغة»[253]. فمصدر هذا الحزن هو لغة البشرية الساقطة؛ ففي عهد بعد السقوط، يواصل البشر إطلاق التسميات على الأشياء، لكن بصورة اعتباطية، من دون الإحالة إلى الكلمة. وتخضع الطبيعة الصامتة لـ «هراء» البشر، وتُوسَم به. ويُسفر العدد الكبير من اللغات البشرية عن وفرة من «الأسماء» وعن أشياء سُمّيت بشكل خاطئ و«مفرط»[254]، وذلك هو مصدر حزنهم، حيث يرى بنيامين أنّ «فرط التسمية هو السبب اللغوي الأعمق لكلّ ضروب السوداوية و (من وجهة نظر الشيء) لكلّ ضروب الصمت المتعمّد»[255]. وما نشاز اللغات البشرية وصمت الطبيعة التعيس إلا مؤشرَين على ما وصل إليه العالم الدّنيوي من حالة يُرثى لها. وبحسب بنيامين، في تنقّله المبتهج بين أفكار اليهودية واللوثرية، فإن ما يظهر في مسرح الرثاء ما هو إلا هذا العالم المرثيّ والرّاثي، هذا العالم الموحش الدنيوي والمؤسف والخالي من المعنى والمحشوّ بالكلام الطويل المضجر.

يظهر الغرض من دراسة بنيامين مسرح الرثاء في هذا السياق في أوضح صوره. فإذا ما كانت مهمة النقد والفلسفة ذاتها هي الكشف عن «الحقيقة»، ما الذي ستكون عليه هذه «الحقيقة» إذن غير إطلاق التسمية المناسبة على الخليقة في لغة آدم الفردوسية التي يتوافق فيها الاسم والشيء كلّ التوافق؟ والحال، إن آدم في تسميته المواتية والصادقة لخليقة الله ليس «أبا الجنس البشريّ» فحسب، بل هو، كما يلاحظ بنيامين بامتعاض، «أبو الفلسفة» أيضًا[256]. والاستقصاء الفلسفي هو البحث عن تسمية الأشياء بمسمّياتها المناسبة، واستعادة الأسماء الأصلية التي أسبغتها عليها الطبيعة وأطلقها عليها آدم[257]. وهو بذلك يكون فعلًا من أفعال التلقّي و«التجديد»[258] والتذكّر[259].

في رسالته إلى رانغ المؤرخة في 10 كانون الثاني/يناير 1924، يعرب بنيامين عن مخاوفه في ما يتعلّق بشهادة تأهيله للأستذة وعن عزمه على إكمالها. وهو إذ يراها مدفونة تحت غبار المسرحيات التي لم تُقرأ منذ وقتٍ طويل وتطمرها التعقيدات الغامضة لرموز الباروك، يكتب عن نتائج عمله باستياء:

ما كان يتكدّس خلال أشهر من القراءة والتأمل المتكرر أصبح جاهزًا الآن، ليس على شكل كتلة من أحجار البناء بقدر ما هو كومة عملاقة من الحطب يفترض بي أن أحمل إليها شرارة الإلهام الأولى من مكان آخر [...] إنّ الأساس الذي أستند إليه محدودٌ بشكل لافت، بل بشكل مرعب: معرفة بعدد قليل من المسرحيات، ليست الأهم بأي حالٍ من الأحوال[260].

لاحظ بنيامين في مطلع آذار/مارس 1924 أن «الدّقة الغريبة»[261] لبحثه وتحضيره أوصلت المشروع إلى حدٍ «أصبح لديّ حوالى ستمئة اقتباس، وهي مرتّبة بطريقة تمكّنك من أخذ فكرة عامة بمجرّد إلقاء نظرة خاطفة عليها»[262]. كان هيكل الدراسة واضحًا:

البداية والخاتمة [...] سيتضمنان ملاحظات منهجية حول دراسة الأدب دراسة منظمة، وفيها أودّ أن أقدّم نفسي بقدر ما أستطيع من خلال مفهوم رومانسي لفقه اللغة. ثم الفصول الثلاثة: «في التاريخ بوصفه مضمون مسرح الرثاء»، و«في مفهوم السوداوية الغامض في القرنين السادس عشر والسابع عشر»، و«في طبيعة المجاز وأشكال الفنّ المجازية»[263].

على الرغم من وضوح خطوط الموضوع العريضة، وجاهزية المواد التي تمَّ جمعها للاشتعال، بقيت «شرارة الإلهام الأولى» ضعيفة. ويرى بنيامين أن «الهمّة التي تنقلني إلى الكتابة الفعلية لا تريد الظهور، وأخطط أن أستكمل معظم العمل خارج البلاد»[264].

ما عناه بنيامين بـ «خارج البلاد» هو إيطاليا حيث أمضى صيف 1924 على جزيرة كابري. وكان لهذه الإقامة تأثير عميق في حياته الشخصية والفكرية؛ فهناك التقى بحبيبته المقبلة آسيا لاسيس، وقرأ عمل جورج لوكاتش المؤثر التاريخ والوعي الطبقي. وعلى الرغم من هذه الإلهاءات، أو بسببها، ظهرت «الهمّة»، وظهر معها نص مسرح الرثاء. وبحلول منتصف أيلول/ سبتمبر، انتهى بنيامين من المقدمة والفصل الأول (الذي غيّر تسميته إلى «الملك في مسرح الرثاء») والجزء الأكبر من الفصل الثاني[265]. وبعدها بشهر، أخبر شوليم أن «الفصل الثالث والخاتمة لم ينتهيا بعد، لكنهما في الطريق»[266]. تضمنت هذه الرسالة أيضًا أنباءً سيئة: توفّي رانغ. ويكتب بنيامين: «أنا مدينٌ لهذا الرّجل لا بسبب دعمه وثقته فحسب، بل أيضًا بسبب ما استدخلته من عناصر الثقافة الألمانية الرئيسة»[267]. علاوة على ذلك، وكما كتب في وقتٍ لاحق، «فقدت دراسة مسرح الرثاء القارئ التي كُتبت من أجله. فمَن غيره سيكون قادرًا على المشاركة الفعلية في هذه القضايا الباطنيّة والمنسيّة؟»[268].

لدى عودته إلى برلين في كانون الأول/ديسمبر 1924، يتأمل بنيامين بعد أن تبقى له كتابة المقدمة والخاتمة المنهجيتين وحدهما:

فقدت بالتدريج قدرتي على رؤية ما قمت بفعله. وبكلّ الأحوال، سأكون على خطأ إذا لم تظهر قوة عالم المجاز العضوية بكل وضوح بصفتها مصدر الباروك الأساسي. لكن ما يدهشني أكثر من غيره في هذا الوقت، أن معظم ما كتبته تقريبًا يتكوّن من اقتباسات. إنها الأكثر جنونًا بين التقنيات الفسيفسائية التي يمكنك تخيّلها[269].

على الرغم من افتقاد بنيامين هذه الرؤية العامة، لم يكن «شغله الشاغل» - أي المجاز - واضحًا فحسب، بل استقرّ أيضًا على عنوان الكتاب وهيكله النّهائي: «سيكون الكتاب على هذا النّحو تقريبًا (باستثناء المقدمة والخاتمة): العنوان وهو أصل مسرح الرثاء الألماني. 1 - «مسرح الرثاء والتراجيديا». 2 - «المجاز ومسرح الرثاء». يتكوّن كلا الجزأين من ثلاثة أقسام، تتقدّمها ستة شعارات»[270].

في أوائل عام 1925 كان بنيامين في فرانكفورت، مع مسودة المقدمة التي كان راضيًا عنها كلّ الرضى: «هذه المقدمة جريئة بكلّ معنى الكلمة. يمكن القول إنها مدخلٌ إلى نظرية المعرفة لا أكثر ولا أقلّ، نوعٌ من المرحلة الثانية لعملي السّابق حول اللغة [...] متنكرة بزيّ نظرية في الأفكار. وتحقيقًا لهذه الغاية أنوي أيضًا أن أعيد قراءة عملي حول اللغة»[271]. واختار بنيامين التخلّي عن خاتمته المنهجية المُفترضة، رافضًا «ضرورات التناظر»، على اعتبار أن «الذروة التي وصلتُ إليها في نهاية الجزء الرّئيس لا يمكن تجاوزها»[272]، على الأقل ليس خلال المدّة المحدودة التي كان مقيّدًا بها. وبناء عليه، كان النصّ جاهزًا للطباعة في 6 نيسان/أبريل 1925، لكن الأمور بدأت تأخذ مجرى آخر. فقال بنيامين عن شولتس، عميد جامعة فرانكفورت، بعد قراره أن العمل غير مناسبٍ للدراسات الألمانية، «إنه يدفعني إلى تقديم أطروحتي في علم الجمال»[273]. وقدّم بنيامين دراسته رسميًّا في 12 أيار/مايو، وكتب مستسلمًا: «حظوظي ضعيفة جدًّا، إلى درجة أنني أجّلت تقديم طلبي إلى آخر لحظة ممكنة. وبما أنّ أمر حصولي على شهادة الأستذة في التاريخ الأدبي الألماني يبدو، بشكلٍ نهائي ولا رجعة فيه، ضربًا من المحال نتيجة «إعدادي»، أُجبرت على تقديمها في 'علم الجمال[274]'».

قوبل نصّ بنيامين، كما كان يخشى، بحيرة وذهول؛ إذ زعم فاحصاه (مُسنّان تافهان» هما هانز كورنيليوس ورودولف كاوتش) أنهما «لم يفهما شيئًا من الأطروحة»[275]، ونصحاه بسحبها بدلًا من مواجهة مذلّة الرّفض الرّسمي. وفي 21 تموز/يوليو 1925، أرسل بنيامين لشوليم يخبره عن «فشل مخططاتي في فرانكفورت»[276]. حيث تبددت آماله بالحصول على شهادة الأستذة وإذنٍ بالتعليم في الجامعة وتبخّرت إلى الأبد، ليبقى بنيامين مثقفًا لامنتميًا، ومهانًا من الجامعة[277] التي أصدرت مثل هذا الحكم الضيق الأفق على ما قد يكون أعمق نصوصه، وهو عملٌ كان محكومًا عليه، على الرغم من طباعته أخيرًا في كانون الثاني/يناير 1928، أن يكون خلال حياته «عملًا مندرسًا»، كما يقول شتاينر بحقّ[278].

«جريئة بكلّ معنى الكلمة»

يشير شتاينر إلى أنَّ «التمهيد المعرفي - النّقدي» لدراسة بنيامين مسرح الرثاء يشكّل «إحدى أكثر القطع النثرية استعصاءً على الفهم في ألمانيا، بل في جميع اللغات الحديثة»[279]، إذ لا يمكن فهمها، على ما يبدو، إلا من قارئٍ على دراية جيدة بتعقيدات القبالا[280]. إلا أن بعض الإلمام بدراسة بنيامين «عن اللغة» وبأطروحته للدكتوراه إلى جانب مقالته عن الأنساب المختارة يمكنه أن يوفّر لنا أساسًا للفهم نوعًا ما، بالنظر إلى أن «التمهيد» يكرر عددًا من الأفكار والمبادئ التي كتبها أولًا في هذه النصوص ويعيد تشكيلها[281]: التمثيل (المتشظّي) للحقيقة (بوصفها أفكارًا) باعتباره مهمة الفلسفة؛ العلاقة بين الحقيقة والجمال؛ العلاقة بين العمل الفني الفردي والفكرة؛ فكرتا التركيب والموناد؛ مفهوما الأصل (Ursprung) والحياة اللاحقة.

يقدّم بنيامين في أطروحته للدكتوراه الفهم الرومانسي الباكر لمهمة النقد على أنه انحلال العمل الفني الفردي في هيكل الفنّ أو في فكرة الفنّ. ويظهر في «التمهيد» بعض التعديلات المهمّة على هذه الرؤية النقدية؛ فبنيامين أقلّ اهتمامًا الآن بفكرة الفن من حيث هي عملٌ فنّي جامع وشامل، وأكثر اهتمامًا في المقابل بالحقل الجمالي بصفته وفرةً من الأفكار، حيث ينظر إلى «الفكرة» هنا من ناحية أفلاطونية تمامًا بوصفها نوعًا من الجوهر («التراجيدي»، «الكوميدي»، «الغنائي»، «الملحمي»). ويهدف بنيامين إلى تقديم مسرح الرثاء نفسه على أنه فكرة جمالية محدّدة[282]، وذلك من خلال استكشاف مظاهره الفردية المتعددة وتبيّنها نقديًا؛ إذ تكمن مهمة الفلسفة والنقد بالنسبة إليه في «تمثيل فكرة من الأفكار»[283]. ولا تبزغ الحقيقة من استيعاب الأعمال في كلّية موحَّدة، بل من

تشكّل أفكار شتى وتفاعلها في «رقصة الأفكار المُمَثَّلة»[284]، كما يقول؛ ذلك أنّ الحقيقة - أي تسمية الأشياء بمسمّياتها المناسبة - هي «حالة من الكينونة غير القصديّة، تتألّف من أفكار»[285].

يطرح هذا الاهتمام بتشكيل «الفكرة» وتمثيلها السؤال حول العلاقة بين العمل الفني الفردي والفكرة التي ما هو إلا مثالٌ واحد عليها. فما هي العلاقة بين «مسرحية رثاء» باروكية بعينها وفكرة مسرح الرثاء بحدّ ذاته، بين ظاهرة وفكرة؟ إنه السؤال الذي يقبع في قلب «تمهيد» بنيامين. وبما أن مهمة النّاقد تحديدًا هي تبيّن هذه العلاقة والتعبير عنها بوصفها «المضمون الحقيقي» للعمل الفني الفردي، يمكن القول إن السؤال الذي يسيطر فعلًا على معظم أعمال بنيامين هو: ما غاية النّقد؟

يقدّم النقد الرومانسي، بوصفه الكشف التدريجي والمحايث عن مضمون حقيقة العمل الفني من خلال التأمل، نقطة انطلاق، لكن بنيامين يتجاوزها في «تمهيد» مسرح الرثاء؛ ذلك أنّ الحقيقة لا تقتصر على كونها «غير قصديّة»، بل تتعدى ذلك إلى كونها «موت القصد»[286]. وعلى النّاقد الحقيقي أن يتخلّى عن «القصد والمعرفة»: المعرفة من حيث هي مطاردة الموضوع ومصادرته غير المشروعة، المعرفة من حيث هي «امتلاك»[287]، المعرفة التي بإساءتها تملّك الأشياء وتسميتها وفق مخططات وتصنيفات اعتباطية، تشبه في علاقتها بالحقيقة تلك العلاقة بين «هراء» اللغة التي تلت السقّوط والتسمية الآدمية. وإذ يستدعي بنيامين فكرة النقد بوصفه تجربة تُجرَى على العمل الفنّي، يلاحظ أن «المضمون الحقيقي» «لا يظهر بكشفه، بل يبرز في سيرورة يمكن تشبيهها على سبيل الاستعارة باحتراق كامل القشر لدى دخوله عالم الأفكار، أي دمار العمل الذي يحقق فيه شكله الخارجي أعلى درجات الإشراق»[288]. يتسبب النّقد بإشراق الحقيقة من خلال سيرورة من التضحية بالنفس. ولا تكون الحقيقة ظاهرة في سيرورة تأمل متتابع، بل في لحظة الدّمار. يقول بنيامين: «النّقد يعني إذلال الأعمال [...] وإذلال الأعمال ليس - كما يرى الرومانسيّون - إيقاظ الوعي في الأعمال الحيّة، بل إرساء المعرفة في تلك الأعمال الميتة»[289]. وتُشعل النيران في المظهر (المضمون المادّي) في سبيل المضمون الحقيقي للعمل الفني الذي يبقى أشبه بحطام[290].

إذا كانت لحظة الإشراق النقدي لحظة خاطفة، فإنّ التحضير لها يُعدّ مهمةً شاقة تتطلّب الصّبر والمثابرة: قد ينطوي الجمع الحذر للمواد اللازمة القابلة للاشتعال[291] والتنظيم المناسب لها على قدرٍ كبيرٍ من البحث العقيم وعلى مراجعات عديدة. وهنا يؤيد بنيامين شكلًا محددًا من الكتابة بوصفه الصيغة المناسبة للتمثيل النّقدي والفلسفي: الأطروحة (Traktat). ويعلّق قائلًا:

منهجها هو التمثيل أساسًا. والمنهج هو استطراد. التمثيل بوصفه استطرادًا، تلك هي الطبيعة المنهجيّة للأطروحة. أما سمتها الأساسية فهي غياب بنية مطّردة وهادفة؛ إذ تواصل عملية التفكير إيجاد بداياتٍ جديدةٍ، من دون كلل أو ملل، عائدة إلى موضوعها الأصلي بصورة غير مباشرة. وهذا التوقّف المستمر من أجل التنفّس هو الصّيغة (Daseinform) الأنسب لعملية التأمّل[292].

يتلاءم «الإيقاع غير المنتظم» للأطروحة مع السيرورات المُطوَّلة من التفكير والكتابة والقراءة. وينطوي «الأسلوب الفلسفي» على «فنّ الانقطاع الذي يتعارض مع سلسلة الاستدلال»[293]. ويلاحظ بنيامين أن:

على الكاتب أن يتوقف عند كل جملة جديدة ويبدأ من جديد. وهذا ينطبق على صيغة التمثيل التأمّلية أكثر مما ينطبق على أي أمرٍ آخر، ذلك لأنّ غايتها ليست الذهاب بالقارئ بعيدًا واستثارة حميّته. بل إن هذا الشّكل لا يمكن أن يُعدّ شكلًا ناجحًا إلا عند إجباره القارئ على التوقّف والتأمّل[294].

تتميّز الأطروحة برصانة نبرتها، وعدم تواصل تأليفها. ويظهر تمثيل الأفكار في أدقّ تنظيم لهذه الشذرات بحيث يمكن تبيّن نسقها. وما يهمّ فعلًا هو قوّة جمع هذه الشذرات وترتيبها، لا قوّة «تراكمها الموسوعيّ»[295]. وتصبح الفسيفساء، وهي شكلٌ من التمثيل يتألّف من عدد هائلٍ من القطع الصّغيرة المصنوعة بمهارة، الأنموذج الأساسيّ عند بنيامين: «إن الفسيفساء والأطروحة، في شكلهما الغربيّ الأسمى، هما نتاجا العصور الوسطى، وقرابتهما الحميمة هي ما تجعل من المقارنة أمرًا ممكنًا»[296]. وينطوي النّقد الحقيقيّ، الكتابة الفلسفية، على إنتاج فسيفساء نصّية.

من خلال هذا التشبيه بالفسيفساء، يُعرب بنيامين عن عددٍ من التبصّرات المنهجية الرئيسة التي ستشكّل أساس كتاباته اللاحقة كلّها. إنه يشدد، أولًا، على أهمية أصغر شذرة، وكلّ مثال فردي، في نجاح الكلّية وإدراكها. وفي الأطروحة الفلسفية بوصفها فسيفساء «توضِّح العلاقة بين دقّة العمل البالغة ونسب الكلّ النّحتيّ والفكريّ أن المضمون الحقيقي لا يُدرك إلا بالانغماس في أدقّ تفصيلات الموضوع»[297]. ليس هناك شيءٌ ملغزٌ وهامشيٌّ إلى حدّ تجاهله واستبعاده، فربما تكون الشذرات التي يبدو أن لا أهمية لها هي الأثمن في تحقيق غاية التمثيل غير المباشر[298].

الأمر الثاني، تجد حقيقة العمل الفني تمثيلها، عند بنيامين، في استخدام الشذرة النصّية، أي الاقتباس: «العنصر الوحيد المقصود في شكل الأطروحة المُعْتَمَد [...] هو الاقتباس الأمين

والموثوق»[299]. وتصبح الأطروحة، باعتبارها تتركّب من اقتباسات، أساسَ منهجٍ هدفه إتاحة الفرصة أمام الموضوع ليعبّر عن نفسه بكلماته الخاصة. كما يساعد استخدام الاقتباسات حقيقة العمل الفني على أن تقدّم ذاتها. وستكون دراسة مسرح الرثاء تجربة في هذا المنحى، عند بنيامين[300]. فهذه الدراسة المؤلفة وفق «الأكثر جنونًا بين التقنيات الفسيفسائية التي يمكنك تخيّلها»[301]، هي أطروحة أنموذجية، ولعبة فلسفية من القطع التركيبية التي هي الاقتباسات.

أخيرًا، الانغماس في الشذرة شديد الأهمية، لكنه يحول دون إلقاء أيّ نظرة عامّة خلال عملية البناء. ومثل النّسق أو الصورة التي تتشكّل بالفسيفساء، لا يحدث تمثيل الفكرة إلا لحظة الاكتمال. وهنا تتّحد الأطروحة بوصفها فسيفساءً وبوصفها استطرادًا:

عند مقاربة الموضوع من بعيدٍ نوعًا ما، والامتناع، بصورة مبدئية، عن تكوين أيّ رؤية حول الكلّ، عندها فحسب يمكن العقل عبر تدرّب زاهد إلى هذا الحدّ أو ذاك أن يتقدّم إلى مركز القوّة الذي يمكنه فيه أن يلقي نظرة شاملة على الكلّ ويبقى في الوقت نفسه متمالكًا نفسه. ومسار هذه التدرّب هو ما يجب أن نوضّحه هنا[302].

ولن نتمكّن من إلقاء نظرة على الكلّية، على تمثيل الحقيقة، أي على ما اشتغلنا عليه بكلّ كدٍّ وأناة، إلا في اللحظة النهائية، أي «من النظرة الأخيرة».

توفّر فكرة الفسيفساء تبصّرًا في التفاعل بين العمل الفنّي الفردي والفكرة التي لا يشكّل سوى مثالٍ واحدٍ من أمثلتها. ويسعى بنيامين إلى المضيّ أبعد مما سمّاهما المقاربتين «الاستقرائية» و«الاستدلالية» للتركيز على الدور الوسيط للمفهوم. فالمنهج «الاستقرائي» يبدأ بتعريف المظاهر والأمثلة الفردية للفكرة وجمعها، أي ما يُسمّى في العادة كوميديًا أو تراجيديًا أو محزنًا. ثم يجري فحص هذه الظواهر المتنوعة من أجل إيجاد الخصائص العامّة والسّمات المشتركة. وعلى أساس أوجه التشابه هذه، تُطرح جملة من المبادئ والقواعد الأساسية التي تشكّل التراجيدي والكوميدي وهلمّ جرًا، أي تُستقطر الأفكار بدايةً من الأعمال الفردية. ويرى بنيامين أن هذا المنهج «عقيمٌ تمامًا»[303]، و«لا يُفضي إلى أي نتيجة»[304].

على الرغم من أن «الاستدلال» معاكسٌ لهذا المنطق، كما يُفترض، إلا أنّه لا يقوم بعمل أفضل؛ فبالاستناد إلى هذا المنهج، تُعرّف الفكرة مسبقًا بصفتها مركّبًا من القواعد والمبادئ الخاصّة بنوعٍ محدد. ومن ثمّ، يبدأ البحث عن أمثلةٍ فعلية تَرْقَى إلى مستوى هذه المعايير المحددة. أي أن

الاستدلال، باختصار، «يقوم على مزيجٍ من الاستقراء والتجريد»[305]. وبذلك، يفشل في معالجة أهمية المعنى التاريخية وخصوصيّته. ويرفض بنيامين الاعتقادات الخاطئة والتطبيقات المغلوطة التي تنتج عن استخدام المقولات الجمالية العابرة للتاريخ. والهدف من دراسته تحديدًا هو الوقوف في وجه التصوّر الخاطئ لـ مسرح الرثاء على أنه شكلٌ ثانويٌّ ومتداعٍ من أشكال التراجيديا. وإلى جانب ذلك، يبقى المبدأ الجمالي الرئيس عند بنيامين هو التبصّر الرومانسي في أن معنى موضوع من الموضوعات لا يتكشف إلا عبر سيرورة تاريخية وبوصفه هو هذه السيرورة؛ إذ لا يمكن لمعنى العمل الفنّي أن يكون ثابتًا إلى الأبد بمجرّد استيعابه في أنموذج معطى مسبقًا. بل ويرى بنيامين أنَّ الأعمال الفنية تصبح أكثر إثارة للاهتمام وأشدّ استفزازًا كلّما قلّ تلاؤمها مع أيّ جنسٍ فنّيٍّ مفترض[306].

حين تختزل المقاربتان الاستقرائية والاستدلالية الأعمال الفنّية الفردية إلى الأفكار أو العكس، فإنّهما لا تنصفان أيًّا من الطرفين. وينبغي ألّا يجري الخلط بين جمع الأمثلة السهل وطرح القواعد المتغطرس، من جهة، وبين تمثيل الأفكار الذي هو مهمة النقد الحقيقية، من جهة أخرى. إذ لا يظهر تفرّد العمل الفني وعلاقاته بالأعمال الأخرى، كما يرى بنيامين، إلا باستخدام المفاهيم. وفي هذا التحديد للمفاهيم وتحليلها (الرّثاء، القدر، السوداوية، البلادة الروحية، المجاز، الزمن التاريخي، التدمير) تتزعزع تلك العلاقات السّطحية ويجري تفنيدها، في الوقت الذي تظهر فيه التجاذبات الحقيقية بين الظواهر التي تبدو متباعدة وتترسّخ؛ فعلى سبيل المثال، بينما تُقرأ عمومًا مسرحية هاملت لشكسبير بوصفها «تراجيديا»، يعدّها بنيامين من «أعظم أعمال مسرح الرثاء»[307]. فهاملت ليس ببطلٍ تراجيدي، بل هو مثال الأمير الكئيب، يشلّه التردد، وتعذّبه آثار حماقته، ليتخبّط في حمام دمّ ملكيّ في النهاية. ويرى بنيامين أنَّ «موت هاملت [...] لا يشبه الموت التراجيدي إلا بقدر ما يشبه الأمير نفسه أياكس»[308]. هكذا تُقتلع هاملت بوصفها مسرحية رثاء من سياقها التقليدي ويُعاد وضعها وإلقاء الضوء عليها بوصفها شذرة فكرة أخرى.

ليست الفكرة كومة من الأمثلة ولا مجرّد مركّبٍ من التعاليم. بل هي نسقٌ من شذرات مشغولةٍ بإتقان وموضوعةٍ في مكانها بكلّ دقّة ألّفتها المفاهيم: لوحة فسيفسائية. ويلاحظ بنيامين أنَّ «جملة المفاهيم التي تساعد في تمثيل الفكرة تضفي عليها راهنيّتها بوصفها تشكيلًا. فالظواهر ليست مدمجة في الأفكار، كما إنها غير محتواة فيها. بل إنَّ الأفكار هي ترتيبها الموضوعي الفعليّ، وتأويلها الموضوعيّ»[309]. ومثل كل قطعة صغيرة في اللوحة الفسيفسائية، يمثّل العمل الفني شذرة

تدخل في قوام الفكرة، ويستمدّ أهميته في الوقت نفسه من موقعه في هذه الفكرة. وتتشكّل الفكرة في التشكيل المحدّد أو النّسق المحدّد الذي تتبنّاه جملة من الشذرات، ولا تكشف عن نفسها إلا من خلاله. وتنطوي الظواهر (الأعمال الفنّية الفردية) على الفكرة التي تؤلفها بوصفها مضمونها الحقيقي. وهكذا يمثّل التأليف والاحتواء، لا الاستقطار والتجريد، مفتاح العلاقة بين الأفكار والأعمال الفنية الفردية. وهذا ما يشير بدوره إلى صورتين أساسيتين في فهم بنيامين طابع الفكرة وأهميتها: التركيب والموناد.

يقول بنيامين إنّ «الأفكار بالنسبة إلى الأشياء، بوصفها ترتيبها الموضوعيّ الفعليّ، هي مثل التراكيب النجمية بالنسبة إلى النجوم»[310]. غير أنّ بنيامين لا يهدف في استخدامه مفهوم الفكرة بوصفها تركيبًا ليوضح أهمية تنسيق المفاهيم للظواهر فحسب، بل ليشير أيضًا إلى خصائص هذه العملية؛ ففي تركيبٍ أو كوكبةٍ من النجوم، تتّحد أبعد الأجسام بعضها مع بعض لتشكّل شكلًا فريدًا وواضحًا ولا يمكن العودة عنه بسهولة. وعلى المنوال نفسه، يحدث ارتباطٌ مباغتٌ بين ظواهر متطرفة ولكنه يستمر طويلًا. ويصف بنسكي هذه العملية كما ينبغي عندما يقول:

لا يبرز التركيب - ويكشف عن نفسه - إلا بقدر ما يجرّد المفهوم الأجزاء من حالتها بوصفها «مجرّد» أجزاء، ويحيلها إلى ترتيبها المخبوء، ولكنه يحافظ في الوقت نفسه على وجودها المادّي. وهنا تنبثق صورة ذات مغزى من العناصر المتباعدة سابقًا التي لا يمكن النظر إليها من الآن فصاعدًا على أنها متباعدة فحسب. وبهذا الشّكل تنجو الظواهر من حالتها الظّاهراتية أو المتشظّية، من دون التضحية بها في الوقت نفسه على مذبح مفهوم مجرّد[311].

ينطوي التركيب على انزياحٍ عابر لكن لا رجعة فيه في فهم الظواهر؛ انزياحٌ يحافظ على فرديّة تلك الظواهر وتشاركيّتها في آنٍ معًا. ولذلك، يرى بنيامين أنّ «الأفكار هي تراكيب لا تتأثر بالزمن، وبناءً على العناصر التي يُنظر إليها على أنّها نقاطٌ في مثل هذه التراكيب، يجري تقسيم الظواهر إلى أجزاء أصغر في الوقت الذي يتمّ فيه إنقاذها وتخليصها»[312].

مرة أخرى هنا، يتخطّى بنيامين حدود النقد الرومانسي؛ إذ لا ينحلّ العمل الفني في عالم الأفكار، وإنّما يبقى، باعتباره عرضة للتضحية، متّقدًا بوصفه نقطة إشراق داخل التركيب. علاوة على ذلك، فإن هذا التركيب هو مجرّد واحد من تراكيب أخرى عديدة. ويكتب بنيامين، مازجًا استعاراته الفلكية: «كل فكرة هي شمس، وترتبط بالأفكار الأخرى تمامًا كما ترتبط الشموس بعضها

مع بعض. والعلاقة المتناغمة بين هذه الجواهر (essences) هي ما يشكّل الحقيقة»[313]. إن العمل الفني الفردي هو نقطة ضوء شديدة الصّغر، واحدة من عديد النقاط التي تكوّن الفكرة (التراجيدي، الكوميدي، المُحزن)، التي ليست بدورها سوى عنصرٍ واحدٍ من عالم الأفكار الأوسع (فكرة الفنّ) الذي هو نفسه جزءٌ من الخلق الكونيّ والإلهي: الحقيقة.

يُقابل هذه الحركة من المثال الفرديّ إلى الكليّة نزوعٌ مماثلٌ في الاتجاه المعاكس. وبالنسبة إلى بنيامين، الفكرة ليست تركيبًا فحسب، بل موناد أيضًا؛ إذ تقوم فكرة الموناد، المأخوذة من لايبنتز، على تصوّرٍ حلوليٍّ للطبيعة. وبالاستناد إلى هذا الرأي، تنطوي كلّ شذرة من الخلق، مهما تكن عديمة الأهمية، على أصلها الإلهيّ وتشير إليه، وتدلّ على الله. وكلّ عنصرٍ يمتلك، بشكلٍ مصغّرٍ ولكن واضح، الكليّة التي هو جزءٌ منها. وينقل بنيامين هذا التصوّر إلى عالم الأفكار:

الفكرة هي موناد. والكينونة التي تدخلها، بماضيها وتاريخها اللاحق، إنما تجلب - على نحوٍ مخبوءٍ في شكلها - اختصارًا مبهمًا لبقية عالم الأفكار، تمامًا كما ينطوي، وفق عمل لايبنتز خطابٌ في الميتافيزيقيا (1686)، كلّ موناد على المونادات الأخرى بطريقة مبهمة[314].

تشير كلّ فكرة، بوصفها مونادًا، إلى عالم الأفكار التي تشكّل جزءًا منه، وعلى هذا النحو كذلك، تساهم كل ظاهرة في عالم الأفكار هذا، على اعتبار أنّ الظواهر تنطوي على الأفكار التي تمثّلها. وكلّ عمل فني هو كونٌ مصغّرٌ (microcosm) من عالم الأفكار الأكبر. وليس هذا فحسب، يكتب بنيامين أنّ «الفكرة هي موناد؛ وهذا يعني باقتضاب، أن كل فكرة تنطوي على صورة العالم. وليس الهدف من تمثيل الأفكار شيئًا أقلّ من مخططٍ مختصرٍ لصورة العالم هذه»[315]. هكذا، يسعى بنيامين، في الكشف عن مسرحيات القرن السابع عشر المنسيّة منذ وقتٍ طويل، إلى تبيّن «صورة العالم» الخاصّة بالباروك.

يتضمّن مسرح الرثاء من حيث هو فكرة، وكلّ مسرحية رثاء فردية بوصفها عملًا فنّيًا، «مخططًا مختصرًا» لعصر الباروك، ويعبّر عنه، بحساسيّته الأدبية - الثقافية، وفهمه اللاهوتي، وشرطه التاريخي. وبهذا المعنى، قد يجادل المرء، على خطى شتاينر، أنّ «أصل» هذه المسرحيّات يقبع هنا بالضبط. وتحظى فكرة الأصل (Ursprung) بأهمية خاصة عند بنيامين. إذ يكتب في واحدٍ من أكثر المقاطع إرباكًا من «تمهيده» العصيّ على الفهم:

ليس للأصل، على الرغم من أنه مقولة تاريخيّة تمامًا، أيّ علاقة بتكوين الخلق (Entstehung)، حيث لا يُقصد من مصطلح الأصل وصف السّيرورة التي جاء بموجبها الشيء الموجود إلى الوجود، بل وصف ما ينبثق من سيرورة الصّيرورة والزّوال. فالأصل هو دوّامة في مجرى الصيرورة[316].

ماذا يعني هذا؟ يرى بنيامين أنّ الأصل لا يشير إلى أسلافٍ أو طلائع أدبية أو إلى مؤثرات أو نماذج نصيّة. فكرة الأصل أكثر تعقيدًا من هذا. ثمَّ، متى نشأ مسرح الرثاء بوصفه فكرة؟ هل عند إنتاج مؤلفٍ معيّنٍ لمسرحية بعينها؟ أم عند إقرار المؤرخين الأدبيين وتعيينهم اللاحق والارتجاعي جملة من القواعد والأجناس؟ تبزغ هذه المعضلة من المقاربات الاستقرائية والاستدلالية، وتُثبت فشل هذه المقاربات. ومن وجهة نظر بنيامين، يشير «الأصل» إلى اللحظة التي يخرج فيها تركيبٌ أو كوكبةٌ الظواهر إلى الضوء، أي عندما يتمّ تمييز التركيب فجأة على أنه تركيب، وعندما يستطيع النّاقد إدراك الفكرة. وهذا أمرٌ أساسيّ؛ فالأعمال الفردية التي تؤلّف الفكرة هي دائمًا في حالة تدفّق، وهي على الدّوام تصير شيئًا غير ما كانت عليه، من خلال ما يقوم به النّقد من تأكّلٍ وتدمير. وعلى الرغم من أن الأعمال الفنية الفردية تبرز إلى الوجود في لحظة معينة، فإن ذلك لا يقتضي أن يكون لها معنًى ثابت يحدّده المؤلف، بل يُعاد تشكيل هذا المعنى بصورة مستمرة في حياتها اللاحقة. والأصل بوصفه إدراك معنى الظّاهرة، وبوصفه الحقيقة التي تنطوي عليها، ليس حدثًا يسبق حياة العمل الفنّي اللاحقة بقدر ما هو، ويا للمفارقة، تلك اللحظة الأخيرة من إذلاله. والأصل هو اضطرابٌ موقت، «دوّامةٌ في مجرى الصيرورة» بينما ينطوي الزمن على نفسه إلى الخلف. هكذا يكون الأصل لحظة تاريخية يجري فيها تمثيل الفكرة وإدراكها وافتداء الظواهر التي تكوّنها وإنقاذها، ويصبح الأصل غاية البحث، لا نقطة انطلاقه.

لحظة الإدراك، التي تُفهم لاحقًا على أنّها «الصورة الجدلية»، هي شغل بنيامين الشاغل، حيث لم يُقصد من كتابة أصل مسرح الرثاء الألماني أن يكون تحقيقًا ملغزًا في مسرحيات مغمورة، بل هو تدخّلٌ في الحياة اللاحقة لهذه الأعمال الفنية، ولحظة من الإدراك وإعادة التفكير تُفْضَحُ فيها ضروب سوء الفهم التي ارتكبها باحثون سابقون وتُفَنَّد بحيث يتكشف المعنى الحقيقي لهذه النّصوص وتظهر أهميتها. وبالنسبة إلى بنيامين، لا يوجد أصل فكرة مسرح الرثاء في مخيلة الباروك بقدر ما يوجد في الإنقاذ النقدي المعاصر لحقيقته، أي في تحيينه.

مسرح الرثاء والتراجيديا

يرى بنيامين أننا لا يمكن أن نطوّر فهمًا نقديًّا حقيقيًّا لمسرح الرثاء إلا من خلال الكشف عن مضمونه الحقيقي والاعتراف بفرادته؛ أي، باختصار، من خلال إدراك مسرح الرثاء بوصفه فكرة. لكن ما يعيق هذا التقدير هو الخلط الخاطئ بين هذا المسرح والتراجيديا، بالاستناد إلى بعض التشابهات السطحيّة؛ إذ لم يمتثل مسرح الرثاء للشعريّة الأرسطية وللأعراف الدراميّة في التراجيديا الإغريقية القديمة[317]، لكنه، مع ذلك، أُخضع للفحص والتقويم بناءً على هذه الأسس[318].

بدا مسرح الرثاء في عصر الباروك الألماني صورة كاريكاتورية للتراجيديا الكلاسيكية. لم يكن ثمة صعوبة في التوفيق بين هذه الترسيمة وأي شيء يبدو للذوق الرفيع عدوانيًّا بل همجيًّا في ما يخص هذه الأعمال؛ حيث كان يُنظر إلى موضوع Haupt- und Staatsaktionen[319] على أنه تحريفٌ للمسرح الملكي القديم، وإلى الكلام المنمّق على أنه تشويةٌ للشجويّة المبجّلة عند الإغريق، والخاتمة الدموية على أنها تحويرٌ للنهاية التراجيدية. ولذلك أخذ مسرح الرثاء مظهر نهضة ضعيفة للتراجيديا[320].

وقفت دراسة بنيامين في وجه مثل هذه المعادلات والأحكام الزائفة التي تقوم على افتراضاتٍ مسبقة وعلى الإعلاءٍ من شأن بعض المقولات الجمالية «التي لا تتأثر بالزّمن»[321]. لماذا نفضّل التراجيديا الكلاسيكية؟ يمكن المرء أن ينظر بالمثل إلى التراجيديا الإغريقية على أنّها تجارب (فاشلة إلى حدًّ ما) في كتابة مسرح الرثاء؛ فالباروك ادّعى أفضلية مسرح الرثاء، و«عدّ أشكاله ’طبيعية‘، وليس العكس، كما عدّها فتحًا لمنافسها وإعلاءً من شأنه. إنّ التراجيديا القديمة هي العبد المُكبّل على عربة في الموكب الانتصاري لـ مسرح الرثاء الباروكي»[322].

رفض بنيامين مثل هذه النقاشات العقيمة، وامتنع عن إطلاق الأحكام لا على الأفضلية النّسبية المزعومة للتراجيديا ومسرح الرثاء فحسب، بل على مسرحيات الرثاء المختلفة نفسها؛ ذلك أنَّ الأعمال التي يُفتَرَض أنها متوسطة من مسرح الرثاء لا تقلّ أهمية عن تلك التي نالت شهرة أكبر[323]، بل ربما يكون لتلك النصوص «الثانوية» التي قد تُظهر نزعاتها بشكلٍ متطرّف، قيمة أكبر عند الناقد الحقيقي على اعتبار:

إنَّ تجسيد شكلٍ ما شيءٌ، ومنحه تعبيره المميّز شيءٌ آخر تمامًا؛ ففي حين أنّ الأول هو عمل الشاعر المُختار، فإنّ الثاني غالبًا ما نجده بشكلٍ فريدٍ في الجهود المضنية التي يبذلها الكتّاب الأدنى

أهمية [...] ويتّضح الشكل في المتن الهزيل للعمل الفني الثانوي على وجه التحديد، بصفته هيكله العظمي إذا جاز لنا التعبير[324].

طبعًا، إن هذا الشّكل الذي جرى إذلاله، من حيث هو «هيكل عظمي»، هو الشكل الذي يمكن فيه تبيّن حقيقة مسرح الرثاء.

يحدّد بنيامين عددًا من الاختلافات الجوهرية بين مسرح الرثاء والتراجيديا، من ناحية الحبكة الدرامية (في ما يخصّ علاقتها بالتاريخ والأسطورة)، والشخصية البطولية المركزية (في ما يتعلق بالحزم في اتخاذ القرارت والتصرّف)، والموت «البطوليّ» المحتّم (بوصفه نوعًا من السوداوية والكوميديا). وينبغي ألّا يُفهَم مسرح الرثاء على أنه تراجيديا فاشلة، بل يجب أن يُستعاد بشروطه الخاصّة من حيث هو تألّق المخيلة المجازية؛ أي بوصفه رؤية لعالم موحش وتمثيله من خلال الموسيقى الحزينة الخاصّة بلغة التفجّع.

مفادُ تبصّر بنيامين الأساسي في مضمون مسرح الرثاء هو إدراك أنه يُعنى بتصوير التاريخ الإنساني والساقط، مهما يكن هذا التصوير غريبًا أو سخيفًا أو صاعقًا؛ فأهمّ الموضوعات التي قدّمها: سقوط الأمراء والملوك الكارثي؛ المكائد الشريرة التي تُحاك في البلاط؛ مجازر الطّغاة الدموية ونهاياتهم المخزية؛ آلام الشهداء التي يُرثى لها[325]. يكتب بنيامين:

تمثّل الحياة التاريخية، كما صُوّرت في ذلك الوقت، مضمون مسرح الرثاء وموضوعه الحقيقي. إنه يختلف بذلك عن التراجيديا؛ فموضوع التراجيديا ليس التاريخ بل الأسطورة، كما لا تنبع الأهمية التراجيدية لشخصيات المسرحية من منزلتها الاجتماعية - الملكيّة المطلقة - بل من زمن وجودها قبل التاريخي: عصر الأبطال الماضي[326].

وبينما تقدّم التراجيديا الإغريقية العلاقات بين البشر والآلهة والكائنات الخيالية، واضعةً إيّاهم في حقبةٍ خارج الحياة التاريخية العادية، ينصبّ اهتمام كاتب مسرح الباروك تحديدًا على الوضع البائس الذي لا مناص منه للوجود الإنساني الدنيوي. وفي الحقيقة، كما كان التاريخ مصدر مسرح الرثاء، كذلك تمامًا أصبح هذا المسرح استعارةً للكشف عن الأحداث التاريخية نفسها[327]. «بالإمكان، كما يُعتقَد، فهم مسرح الرثاء مباشرةً من أحداث التاريخ ذاته. المسألة هي مسألة إيجاد الكلمات المناسبة ليس غير»[328]؛ فهذا المسرح يعبّر عن التاريخَ المحزن، مترجمًا نَدْبَه إلى كلامٍ دراميّ.

يعبّر مسرح الرثاء عن أحداث تاريخية مُهلِكة من خلال الشخصية المركزية للحاكم المطلق؛ «فالحاكم هو ممثل التاريخ في هذا المسرح. إنه يقبض على مسار التاريخ في يديه مثل صولجان»[329]. أو الأحرى، تُحْكِمُ القوى التاريخية قبضتها على الملك، مثل دمية؛ فالحاكم لا يتحكم بالأحداث التي تقع، بل يصبح ضحيّتها البائسة. ولذلك، وعلى الرغم من أننا «نكررها مرة بعد مرة، إنّ وجود البطل الملكي وحده هو ما دفع النقاد إلى ربط مسرح الرثاء الجديد بتراجيديا الإغريق القديمة»[330]، فإنّ الحاكم في مسرح الرثاء ليس بطلًا تراجيديًّا؛ إذ يعكّر البطل، في الدراما الكلاسيكية، صفو القانون الإلهي بالعصيان والعجرفة، ويواجه مصيره بكلّ جرأةٍ وتحدٍّ. وعلى العكس، يمثل الحاكم في مسرح الرثاء الجنس البشريّ الواهن، عبدَ العاطفة والحماقة والنّزوة، حيث تحرّضه، بوصفه طاغية، الرغباتُ الزمنية العابرة وضروبُ الغيرة الطّائشة والغطرسة الحمقاء على ارتكاب أعمالٍ متهوّرة ومُهلكة، فيقترف الفظائع التي لا توصف في حقّ ضحاياه المنحوسين، قبل أن يواجه انتقامًا قاضيًا نتيجة جرائمه كلّها[331]. والحاكم، بوصفه شهيدًا، يكابد بصبرٍ رواقيٍّ عذاباتٍ عقلية وقبلها عذاباتٍ جسدية في نهايته الرهيبة[332]. وفي الواقع، أكان طاغيةً أم شهيدًا أم كليهما، فإنّ الهوة بين مظهر القوّة الكلّية التي يمتلكها الحاكم وعجزه المثير للشفقة في النّهاية، ذلك العجز المنقوش بصورة عنيفة على جسده المُدمَّر، تمثّل المفتاحَ إلى مسرح الرثاء[333]. ويلاحظ بنيامين أنَّ «الافتتان المتواصل بسقوط الطاغية متجذّرٌ في عجزه ونذالته كشخص، من ناحية، ومن ناحية أخرى، في مقدار اقتناع العصر بقوّة دوره المقدّسة»[334]. ولا يستطيع الحاكم، أنبل البشر، أن يهرب من ضعف حال المخلوق وشقائه[335]. وما هو إلا «المخلوق الأعلى»[336]. ويجسّد الحاكم، في مسرح الرثاء، التاريخ بوصفه كارثة، ولا سيما من خلال تاريخ الجسد المنكوب الخاصّ بالمخلوق. ولذلك يظهر التاريخ بأسلوبٍ محدد، باعتبار أنه «تاريخٌ طبيعيّ»، بوصفه الخراب المحتّم الذي يلحق بالطبيعة (physis) وتحوّلها الأخير إلى الجثة. ولا يقدم مسرح الرثاء المنظر الهائل للقوة وللثروة والشرف الأرضيين، إلا ليُبَيّنها على أنّها مجرّد أشياء تافهة وزينة سخيفة في عالم أُفرغ من الفحوى والدلالة.

لا يشير موت الحاكم في النهاية إلى احتمال وجود حياة أبدية في الآخرة. وهذه سمة مميزة ومهمة من سمات دراما الباروك. فهي، بخلاف أسلافها في القرون الوسطى[337]، لا تبلغ ذروتها بالخلاص والبعث يوم القيامة، بل تتصوّر دمارًا مروّعًا، مشددةً على الفصل المطلق بين المملكتين السماوية والدنيوية. يكتب بنيامين:

لا يعرف الباروك أيّ إيمانٍ بالآخرة، ولهذا السبب تمامًا هو لا يملك أي آلية تجتمع من خلالها جميع الأشياء الأرضية بعضها مع بعض وتُمَجَّد قبل أن تُوْدَع نهايتها. ويُفْرَغ المستقبل من أيّ شيء عليه أدنى أثر من آثار هذا العالم [...] وذلك لتنقية جنّة أخيرة، وتمكينها، بوصفها خواءً، من تدمير العالم يومًا ما بعنفٍ كارثيّ[338].

إن النهاية القاسية التي يلاقيها الحاكم وبلاطه والشخصيات الأخرى المتعددة في هذا المسرح هي تمثيلٌ يستبق مصير البشرية المشترك.

ليس موت الحاكم بطوليًّا ولا تراجيديًّا. ويؤكد بنيامين أنّ البطل في التراجيديا الكلاسيكية يفنى على شكل تضحية تسمُ صدعًا في حياة الجماعة وتبشّر بنظام أخلاقيٍّ جديد[339]. ويمكن مقارنة التراجيديا بالمحاكمة القانونية[340] التي تمثّل، في الحكم النّهائي على البطل المُدان وإعدامه، سابقة جديدة يُقاس عليها، وتُخلق جنة جديدة وأرضٌ جديدة[341]. ويشير بنيامين، مستندًا إلى عمل فرانز روزنزفيغ، إلى أنّ هذه اللحظة المصيرية هي لحظة صمت، حيث يُختزَل البطل التراجيدي إلى «كَرْبٍ أبكم»[342] بإدراكه الأخير أنه، ولو كان فانيًا، أعظمُ من الآلهة التي تآمرت عليه واختارت له مصيرًا رهيبًا وظالمًا[343]. وهنا، ينعكس دورا القاضي والمتّهم:

ما يظهر أمام الجمهور ليس الذّنب الذي اقترفه المُتّهم بل الدليل على المعاناة الصامتة، وتتحوّل التراجيديا التي بدت أنها مكرّسة للحكم على البطل إلى استجوابٍ في شأن آلهة الأولمب يلعب فيه هذا الأخير [أي البطل] دور شاهدٍ، ويُظهِر، ضدّ إرادة الآلهة، سموّ نصف الإله[344].

ويصبح الصمت اتّهامًا أساسيًّا للآلهة و«تعبيرًا عن الصراع المرير في الميدان التراجيدي»[345]. هكذا يرى بنيامين أن الصّمت هو الأساس الحقيقي للتراجيديا[346].

لا مكان للتضحية الصامتة في دراما الباروك، حيث يتسبب الموت، في مسرح الرثاء، بجلبة وتنافر أصوات الألحان الحزينة والمناحات. ولا يموت الحاكم بوصفه طاغية نتيجة القدر المأساوي، بل لأنه غافلٌ عن الغرائز المُهيّجة التي دمّرته، وعن الإغراءات التي لا تُقَاوَم وتستعبد الكائن[347]. والموت هو الانتصار الأخير للطبيعة المخلوقة على الكائن البشري، وليس الإعلاء من شأن الكائنات الفانية في وجه الآلهة الموصومة. وهذا ما يتسبب بتدفق سيول الحزن بصورة متواصلة لا انقطاع فيها، وهو ما يسمُ مسرح الرثاء تمامًا كما يسمُ الصمت التراجيديا بكل وضوح.

ليس موت الحاكم قدرًا تفرضُه آلهة مشبوهة، بل «تحوك خيوطه»[348] الشخصية الرئيسة الأخرى في مسرح الرثاء: الدّساس، رجل البلاط المنافق. وهو سريع البديهة وماكر ومدبّر مكائد عديم الضمير، يعمل، بوصفه مصدرًا دائمًا للأكاذيب والشائعات، على إغواء الحاكم الساذج لارتكاب تلك الأفعال المتهوّرة التي تتكفّل بدماره. والدسّاس «يتطابق مع مثال كان مكيافيلّي أول من رسمه»[349]، شخصية تجتمع فيها معرفة أساليب عمل الحكّام مع معرفة بالطبيعة البشرية من أجل السعي العنيف والمتحجّر القلب وراء السلطة. والأهم من ذلك، إنّه على دراية تامّة بأهواء الكائن المخلوق وعواطفه ونقاط ضعفه التي يعرف كيف يتلاعب بها ويوجهها لتحقيق مآربه الخبيثة. وهكذا يكون أشبه بمُحرّك الدمى الذي يشدّ خيوط الحاكم الساذج. والاستعارة هنا ليست من قبيل المصادفة؛ ففي ضروب لعبه على الكلمات وسخريته المستمرّة التي تميّز حديثه، نجد أنّه ليس شخصية شريرة تستثير الهلع فحسب، بل شخصية ذات فكاهة مَرَضية، تبعث على الضحك أيضًا، حيث يتأرجح مسرح الرثاء بين الحزن والسّرور الشيطاني. ومن خلال شخصية الشّرير الرئيس النقيضة للبطل، يكشف هذا المسرح عن صلاتٍ وثيقة مع الكوميديا (Lustspiel)[350]، والمسرح الإيمائي[351]، ومسرح العرائس[352]، وكثيرًا ما ينحدر إليهم. ويقول بنيامين إنَّ «أروع أمثلة مسرح الرثاء ليست تلك التي تلتزم التزامًا صارمًا بالقواعد بل تلك التي تنطوي على تعديلاتٍ لعوبة من الكوميديا»[353]. وبالنسبة إليه، لا شيء يميّز مسرح الرثاء من التراجيديا أكثر من هذه النزعة الكوميدية.

يكتب بنيامين أنَّ «الكوميديا - أو النكتة الخالصة على نحوٍ أكثر دقة - هي الجانب الداخلي الجوهري في الرّثاء الذي يجعل حضوره ملموسًا من وقتٍ لآخر، مثل بطانة ثوب عند الحاشية أو عند ثنية القَبَّة»[354]، وتتجسد هذه الازدواجية والانعكاسية في شخصيتيّ الدسّاس بابتسامته العريضة والحاكم البائس[355]. ويُعَدُّ قنوط الحاكم ويأسُه أمرين أساسيين[356]، فهو لم يسقط بهذه البساطة بسبب المكائد التي حاكها شرّير البلاط، بل إنَّ سقوطه، أولًا وقبل كلّ شيء، هو نتيجة فشله في التصرف بحزم تحت وطأة الحزن التي أثقلته. وليس الفعل البطولي ما قاده إلى مصيره المنكوب، إنما ذلك الجمود السوداوي الخاص بالكائن المخلوق، أي بلادته الروحية. ولا ينجم الحزن عن الكارثة، بل يسبقها، واجدًا العزاء في التأمّل المتجهّم. بالنسبة إلى بنيامين، هذا هو صميم مسرح الرثاء تمامًا: «إنها ليست مسرحيات تخلق الحزن بقدر ما هي مسرحيات يصل الحزن من خلالها إلى حدّ الإشباع: مسرحياتٌ الحزين»[357]. وهكذا، فإنَّ مسرحَ الرثاء بوصفه بحثًا وتمثيلًا دراميَّين للعقل

السّوداوي والنفسية الكئيبة يقودُ بنيامين هنا إلى استطرادٍ في الحديث عن التعقيدات الغامضة للمنظومات المَرَضية والتنجيمية في العصور الوسطى وعصر الباروك.

ينبغي أن نفهم السوداوية، من وجهة نظر بنيامين، لا بوصفها «حالة الشاعر أو جمهوره الانفعالية»[358]، بل بوصفها حساسية تاريخية أو حالة ثقافية، «طريقة معينة للرؤية»[359]، أو رؤية للعالم (Weltanschauung). هكذا، تنطوي السوداوية على مركّبٍ من الخاصّيات والارتباطات والعلاقات التنجيمية التي خلبت لبّ الباروك. ونقطة انطلاق بنيامين هنا هي النظرية الكلاسيكية للمزاج وأخلاط الجسد كما فصّلها علماء العصور الوسطى. حيث مشى أطباء العصور الوسطى على خطى أبقراط[360] عندما شخّصوا السّوداوية على أنها حالة مرَضية ناجمة عن فرط إفراز للعصارة السّوداء، كما ربطوا المزاج الناشف والفاتر بالطّحال والبطء والكسل، والدّنيوية بكوكب زحل[361]. وتركت هذه النظريات صداها عند أهل الباروك، الذين ما فتئوا يضاعفون منها ويضعونها في شيفرات وترسيمات رمزية. فالسوداوية هي «الطبيعة الأقلّ نبالةً بين طبائع المرء»[362]، إنها تجعل من يعاني منها إنسانًا «حسودًا وحزينًا وشرهًا وبخيلًا وخائنًا وجبانًا وشاحبًا»[363]. ونجد أنَّ هذه القائمة المحبطة من الصفات تنطبق على شخصية الدسّاس أكثر مما تنطبق على الحاكم[364]. وعلى كلّ حال، ثمة لحظات معاكسة تُضفي على الشّخص الكئيب المزاج خاصّية معينة أو ميلًا محدَّدًا؛ فالإنسان السوداوي، الذي يتّسم بالأنانية ولا يفكّر إلا في نفسه، هو إنسانٌ متأملٌ ومتفكّرٌ أيضًا، ليس مدبّرًا خبيثًا للمكائد، بل مفكرًا كئيبًا وعاكفًا على التأمل وانشغال البال[365].

تنطوي السوداوية على انصرافٍ عن العمل والمشاركة في العالم لصالح انسحابٍ إلى حياة العقل الداخلية والتأمل والتفكّر. ويدرك الشخص السّوداوي شرط العالم الموحش وعدم جدوى صراع الإنسان داخله. فالسوداوية هي أسفل الحالات، و«أكثر الدوافع التأملية ارتباطًا بالطبيعة المخلوقة فعليًّا»[366]، ولا سيما من حيث إنها تنطوي على إدراك المرء لنفسه بوصفها ذات طبيعة مخلوقة. كما إنّ معرفة الشخص السوداوي «تأتي من الانغماس في حياة الأشياء المخلوقة، ولا تعطي أذنًا لصوت الوحي؛ إذ يصوّب كلّ ما هو كئيب وجهَته نزولًا نحو أعماق الأرض»[367]. وبافتقاره إلى «ومضة الحَدْس»[368]، فإنّ ذلك المتفكّر المهموم «يثقب الأرض بعينيه»[369]، محدّقًا بشكلٍ ثابتٍ في أعماق العالم الدنيوي السحيقة. والشخص السوداوي، وهو «الباحث والمفكّر بلا تعبٍ أو كلل»[370]، يثبّت بصره على حقل الأشياء، ويتمحّصه بشدّة، ببطء لكن من دون لينٍ أو ضعف.

وهكذا، فإنّ الاستغراق في التفكير الكئيب، الذي يبدو نوعًا من الانصراف عن الوجود الدّنيوي لأجل عالمٍ أسمى، هو في الحقيقة «مولودٌ من الولاء لعالم الأشياء»[371]. ويلاحظ بنيامين أنّ «السوداوية تخون العالم في سبيل المعرفة. لكنها، بانشغالها العنيد بنفسها، تحتضن الأشياء الميتة التي تتأمّل فيها كي تقوم بإنقاذها»[372].

الصبر والاستطراد[373] والاستغراق والإنقاذ، كل هذا بصمات التفكير السوداوي، وبالتأكيد بصمات منهجيات النّقد التي يتّبعها بنيامين كذلك. والنّاقد الحقيقي، الفيلسوف، هو شخصٌ تسمه السوداوية كما لا تسم شخصًا آخر، وأحد أولئك الذين يصبح العالم الدّنيوي بالنسبة إليهم كتابًا، أو نصًّا للتفكّر فيه وحلّ رموزه. ويكتب بنيامين في واحدةٍ من أهمّ عباراته: «النّهضة تستكشف الكون، أما الباروك فيستكشف المكتبات. وتأمّلاته مكرّسة للكتب. 'لا يعرف العالم كتابًا أعظم منه نفسه'»[374] والعالم هو نصٌّ، وهو سلسلةٌ من العلامات والطلاسم التي تؤولها نظرة المفكّر الحزين والمغموم. وهنا يتّحد العالم السوداوي للمذهب اللوثري الذي يصوّره مسرح الرثاء مع عالم بابل اليهودي الذي تلا السّقوط والذي ناقشه بنيامين في مقالة «عن اللغة»، ومع فهم بنيامين لمهمّة الفلسفة الخلاصية الإنقاذية. وبذلك لا يكون آدم، بوصفه مانح أسماء الخليقة، أوّل فيلسوف فحسب، بل أوّل إنسانٍ سوداويٍّ أيضًا، وأوّل من امتلك، وفقًا لباراسيلسوس، «الرّثاء الخاصّ بالطبيعة المخلوقة»[375]. هكذا يسعى مسرح الرثاء إلى التعبير عن حزن العالم التاريخي، وعن كَمَدِ الخلق ومخلوقاته. ويقوم بذلك بتلك «اللّذة الوحيدة التي يسمح السوداوي لنفسه بامتلاكها»[376]: المجاز.

المجاز مُقْتَدَىً

لا ينبثق الحكم السّلبي الصّادر بحقّ مسرح الرثاء من الاعتقاد الخاطئ بأنه تراجيديا فحسب، بل أيضًا من التّقليل من قيمة عنصره الشّعري المركزي: المجاز. ويرى بنيامين أن الاستعادة النّقدية لـ مسرح الرثاء ليست ممكنة، إذًا، إلا من خلال «فهمٍ فلسفيّ»[377] لغنى المجاز وتقديرٍ له بوصفه صيغةً من صيغ التعبير. وهذا ما كرّس له الفصل الثالث والأخير من دراسة مسرح الرثاء.

يمكن فهم المجاز، على أبسط وجه، بوصفه إحدى الصّور البلاغية التي يمكن أن يدلّ فيها عنصرٌ أو شيءٌ ما على عنصرٍ أو شيءٍ آخر؛ فربما يستخدم كاتب المسرح الذّهب مثلًا، أكان قطعة أم لونًا، للدلالة على الثروة، حيث يشير عنصرٌ من طبيعة ما (معدنية) إلى عنصرٍ من طبيعةٍ أخرى

(اقتصادية) بناءً على بعض التشابه أو التوافق الملموس. وقد تكون عملية الدلالة هذه عرضة للتكثير، ومن هنا تمامًا يتّضح لنا المجاز بوصفه أحد الأوجه البلاغية المركّبة. وبحسب السياق، ربما يدلّ الذهب إلى جانب ذلك، أو بدلًا منه، على النبالة أو الصّفاء أو الجمال أو الأبّهة والفخامة أو التفاخر أو المظاهر الصّارخة أو الحيلة أو الانحلال أو الطّمع أو تفاهة جامعي الثروات الأرضية. والمجاز عرفيٌّ وواسع النطاق (يتحرّك من تعبيرٍ إلى آخر) ومتعاقبٌ أو مرتبطٌ بالزمن (إذ تحدث هذه الحركة عبر الزّمن). وعلاوة على ذلك، كما يوضّح المثال، قد يعكس المجاز اتجاهه فجأة، بتعدّد المراجع التي يُدَلّ عليها (referents)، فينفي المعاني الأخرى الممكنة ويُبطلها.

أدّت تحيزات الشرّاح في القرن التاسع عشر الكلاسيكية الجديدة وتفضيلاتهم، برأي بنيامين، إلى إعلاء شأن المزايا المفترضة للرمز من جهة، وإلى «تقبيح أحد أشكال التعبير، وهو المجاز، بوصفه مجرد صيغة من صيغ التسمية والتعيين» من جهة أخرى[378]. وبينما يعتمد معنى المجاز على التأرجح بين حدّين منفصلين، تكمن قوة الرمز في الوحدة والآنية التي يعبّر بهما عن فكرة ما. ولا يتشتت معنى الرمز إلى كثرة من المراجع المتباعدة، بل يتركز بشكلٍ مكثف في صورة واحدة بوصفها «كلّيةٍ لحظية»[379]. وبذلك، يحوز، في تمامه واكتماله وقدرته على الوقوف وحده، فضائل «الوضوح [...] الإيجاز [...] التألق [...] الجمال»[380]. وإلى جانب ذلك، لا يقوم نجاح الرّمز على إدراك الارتباطات أو التداعيات المتعارف عليها، بل على أصالته المُلهَمة تحديدًا. ويقتبس بنيامين من مديح فريدريش كرويتسه للرمز، في عبارة تستبق فكرته الخاصة حول الصورة الديالكتيكيّة: «إنه يشبه الظهور المفاجئ لأحد الأشباح، أو وميضًا من البرق ينير عتمة الليل. وهو قوّة تحكم قبضتها على كياننا كلّه»[381]. وهكذا، فإنّ الرّمز مدهشٌ في انتظامه، وآسرٌ في رونقه، وأخّاذٌ في قوّته.

مثلما كان يُنظر إلى مسرح الرثاء على أنه تراجيديا فاشلة وهجينة، كذلك بدا المجاز تقليدًا ضعيفًا للرمز تمامًا[382]. وبدلًا من الإيجاز والجمال، لم يقدّم المجاز سوى الإطناب الممل والزخرفة المفرطة لارتباطاتٍ أو تداعيات مصطنعة ومبتذلة. وجرى التقليل من قيمته بوصفه وسيلة غبية ومعقدة وفجّة، وبوصفه رسمًا ميكانيكيًّا صادرًا عن مخيلة شعرية فقيرة. لكن هذه الآراء المجحفة لا تعمل، بالنسبة إلى بنيامين، إلا على حجب أهمية المجاز الحقيقية، التي لا تتكشف إلا من خلال النقد المحايث؛ إذ يتوافق المجاز مع رؤية العالم الخاصّة بالباروك، وينقلها بشكلٍ فعّال، ضمن إطار مسرح الرثاء. وهو الصّيغة التي يمثّل فيها الباروك نفسَه بنفسِه. ورأى بنيامين أنّ المجاز يلتقط

العالم، لا في تمامه وكماله بل في دماره وتشظّيه[383]. وهو لا يطمح إلى الوضوح ولا إلى التألق، بل يعرض نفسه بصراحة بوصفه حشوًا عديم المعنى، مثل اللغة المفلسة والاعتباطية للإنسانية الساقطة والطبيعة الحزينة[384]. المجاز ليس رمزًا فاشلًا، بل النظير ذو الطبيعة المخلوقة للرمز المقدّس.

يقدّم الرمزُ ما هو أبديٌّ في وميض اللحظة الصّوفية، بينما يصوّر المجازُ العابرَ والزائلَ طيلة التأمل الذي يبعث على الحزن[385]. ويقدّم المجاز، من وجهة نظر بنيامين، الحياة خاضعة للزمن: التاريخ الطبيعي بوصفه خرابًا ودمارًا[386]. وفي غياب الحديث عن الآخرة، تُثَبَّت النظرة المجازية على «الشكل الذي يبدو فيه خضوع الإنسان للطبيعة على أشدّه»[387]، أي موت ما هو مخلوق. ويكتب بنيامين:

يواجه النّاظر في المجاز أمارات موت التاريخ الظاهرة بوصفه مشهدًا متحجرًا وبدئيًّا. ويجري التعبير عن كل ما كان غير ملائم ومحزن وفاشل يتعلق بالتاريخ، منذ بداياته الأولى، في وجهٍ، أو لنقل في جمجمة [...] ذلك هو صميم الأسلوب المجازي في الرؤية، وصميم التفسير الباروكي والعلماني للتاريخ على أنه آلام العالم، وتقبع أهميته في محطّات انحداره وحدها[388].

التفكّر بهذا العالم المقفر والدّنيوي هو شغل المخيلة المجازية الشاغل.

الخراب والبعث

أبرز صورة تعبّر عن فناء الطبيعة المخلوقة بوصفها التاريخ الطبيعي هي صورة الدّمار، وهو موضوعٌ خلب لبّ عصر الباروك[389]؛ فالدّمار يعرض تفاهة العمل الإنساني وسرعة زواله في سيرورة انهيارٍ تدريجيّ، لكن لا هوادة فيه ولا لين، وامّحاءٍ نهائي. يكتب بنيامين:

في الخراب، يمتزج التاريخ بالوضع ويصبح جزءًا منه. وبهذه الهيئة لا يتّخذ التاريخ شكل سيرورة حياة أبدية بقدر ما يتّخذ شكل تفسّخٍ لا يقاوم. وبذلك يُفصح المجاز عن نفسه بوصفه خارج حدود الجمال؛ ذلك أنّ ضروب المجاز، في عالم الأفكار، هي ما تمثّله ضروب الخراب في عالم الأشياء[390].

ثمة صلة معينة تربط المجاز والدّمار؛ فبينما يكشف المجاز عن ثروته من المراجع المحتملة، يضيع المعنى المحدد للموضوع المجازي في وفرة من التفسيرات الممكنة مثل التفسير

القائل «يمكن أي شخص وأي شيء وأي علاقة أن تعني شيئًا آخر تمامًا. وفي إطار هذه الإمكانية، يصدر حكمٌ مدمّرٌ، لكنه عادلٌ، على العالم الدنيوي: إنه عالمٌ لا أهمية فيه للتفصيلات»[391]؛ إذ تتركّز نظرة صاحب المجاز الكئيبة على عالم الشّيء، وتُدرك قدرة الأشياء على تجاوز حدودها في فعل الدلالة (ومن هنا ينبع ترابطها الحميمي المطلق)، لكنها تعجز في النهاية عن تبيّن أيّ معنًى لها. وهكذا، لا يني المتفكّر (Grübler) المهموم يجمع الشذرات التي يهرب معناها منه ويجيل الرأي فيها بصبر. يكتب بنيامين:

ما يوجد هنا وسط ضروب الخراب، الشذرة شديدة الدلالة، البقيّة، هو في الواقع أجود مادة في إبداع الباروك. فتكويمُ الشذرات بلا توقّف، ومن دون أي فكرة محددة عن غاية ما، هو عادة شائعة في أدب الباروك [...] في الانتظار المتواصل لحدوث معجزة [...]. لا بدّ أن يكون كتّاب الباروك قد عدّوا العمل الفني مثل هذه المعجزة[392].

من جهة أولى، إن مسرح الرثاء هو «مثل هذه المعجزة» من الغنى بالمعنى. ومن جهة ثانية، يشكّل المجاز صورته البيانية الرئيسة؛ أي يمكن القول إن جوهر مسرح الرثاء هو تبخّر المعنى وتفككه. ويرى بنيامين أن مسرح الرثاء «كان يُنظر إليه من البداية، في روح المجاز، على أنه شظيّة وحطام»[393] تجوّفه الشّعرية المجازيّة التي تقبع في ثناياه مثل جثة ينخرها الدّود.

المجاز هو صيغة من الدّمار في سبيل الوصول إلى الحقيقة. والجثّة «رمزية» هنا[394]. والكائن الإنساني المُختزل إلى جثة هو التمثيل الأقصى للتاريخ الطبيعي للجسد؛ ففي الاستشهاد، يخضع الجسد الحيّ للحاكم لعذاب تقطيع الأوصال على يد المعذِّب. أما في المجاز، فيشرّح كاتب المسرح جثة المخلوق بحيث يُمكن شذرات الطبيعة (physis) أن تتشرّب بالمعاني والتداعيات[395]. وليس الغرض من تشويه المجاز للجثة هو الخلاص، بل الكشف في الجسد الخرب عن حقيقة الوضع الخاصّ بالشيء المخلوق واليأس المرافق لها[396]. يكتب بنيامين: «لا يمكن الجسد البشري أن يكون مستثنى من الوصيّة التي أمرت بتدمير ما هو عضوي بحيث يصبح بالإمكان التقاط المعنى الحقيقي من شذراته وشظاياه كما كُتِبَ وفُرِضَ»[397].

يتمزّق، في المجاز، معنى الشيء، ويتعرّض لعملية إذلال، ويتفرّق إلى «مناطق للمعنى شتّى»[398]. ويشبه عملُ المجاز عملَ النقد؛ فالمجاز والنقد كلاهما يُعنَيان، في السّعي إلى الحقيقة، بتدمير المظهر (الجميل) ووهم الكلية اللذين يميّزان العمل الفني، ولا سيما الرّمز، فيصبح المجاز

نفسه مجازًا للنقد، حيث تتطابق منهجيات النقد الفلسفي الحقيقي التي طرحها بنيامين في «التمهيد» كلّ التّطابق مع العمليات التي تحدث فعلًا في المسرح الباروكي. ويكتب بنيامين عن مسرحيات الرثاء أنها «مُعدَّة من البداية تمامًا لذاك التأكّل الذي يسببه النّقد الذي تتعرض له بمرور الزمن»[399]. ومن هنا تظهر طاقة النقد المحايث وأهميته الكاملة؛ فالنقد هو استمرار العمل الفني الباروكي بوسائل أخرى.

لا تشترك الشعرية المجازية مع الجمال المقدّس، بل مع الكرب الخاصّ بطبيعة الشيء المخلوق. ويقول بنيامين بكلّ صراحة إنّ «لغة الشعر كانت مثقلة بالعرض المادّي. ولم يسبق للشعر أن كان أقلَّ تحليقًا»[400]. وهذه الكلمات ليست حكمًا بل تبصّرًا؛ إذ تنطوي لغة مسرح الرثاء على ما بدا أنه دفقٌ لا يتوقف من الصور[401] والأوجه البلاغية الملموسة جدًّا[402]. ويلاحظ بنيامين، «يبدو أحيانًا وكأنّ المخيلة تخرج عن السيطرة، وكأنّ الشّعر ينحدر إلى «شطحاتٍ من الأفكار»[403]. وتعطي اللغة نفسها مظهرًا خادعًا إلى أن تصبح مثقلة بالزخارف والزينة. ويجري توضيح معاني الصور المجازية الأشدّ غموضًا وتطويرها. وتتمدد الاستعارات المعقدة إلى حدّ التفكك. كما تتكاثر الرموز والعلامات والطلاسم المُلغزة وتتراكم لا لغايةٍ سوى التكاثر والتراكم. وبذلك، يستنزف الباروك نفسه في الحشو والكلام المنمق، في استفاضة وإفراط في تحديد المعنى؛ أي في اللا معنى[404]. تثور لغة مسرح الرثاء على نقل المعنى: يأتي الصوت والموسيقى ليواجها المعنى ويحلّا محلّه[405]؛ إذ تقوم موسيقية مسرحية الرثاء على تفجّع المخلوق. ولم تكن مأساة الإنسان وحدها ما جرى التعبير عنه، بل آلام الطبيعة الساقطة أيضًا. ويؤكد بنيامين في مقالته في عام 1916 عن اللغة أن الطبيعة الصامتة ما إن تُمنح صوتًا حتى تبدأ في التفجّع والرثاء. وترجمة هذا الصوت وتقديمه هما ما تنشغل بهما دراما الباروك. لذلك، لا يُعدّ الطابع العرفيّ للمجاز وتجويفه المستمرّ للمعنى إشارتين على الفشل الجماليّ، بل إنهما يتوافقان مع اعتباطيّة فرط تسمية الطبيعة وتكثير اللغة البشرية الذي تلا السقوط. ويمتثل مسرح الرثاء لـ «قاعدة الكلام الطنّان الأسلوبية»[406] لا بسبب افتقار شاعر الباروك إلى البراعة، بل لأنه من خلال هذا التنافر في الأصوات الفارغة من المعنى يمكن هراء اللغات في العالم الدنيوي أن يجد تمثيله الدراميّ، حيث تعبّر لغة مسرح الرثاء عن سوداوية الخليقة قاطبة.

لا يتوانى بنيامين عن تأكيد أن «أي فهمٍ نقديّ لـ مسرح الرثاء، في شكله المتطرف والمجازي، لا يمكن أن يحدث إلا من ميدان أسمى هو ميدان اللاهوت»[407]. ويعتمد هذا التأويل

اللاهوتي في نهاية المطاف على تمييز الطابع الديالكتيكي والانعكاسي للتفكير المجازي. وفي غمرة انشغاله بالتعبير عن العالم الموحش، يتدحرج المجاز من صورة إلى أخرى في انحداره نحو هاوية اللا معنى. ولكن:

كما يتشقلب أولئك الذين تزلّ أقدامهم وهم يسقطون، كذلك يسقط القصد المجازي من رمزٍ إلى رمز مترنّحًا إلى أعماقه السحيقة، لولا أن عليه، حتى في أقصى هذه الأعماق، أن يعكس الاتجاه بحيث يظهر أن ظلامه وخيلاءه وإلحاده كلّه ليس إلا خداعًا للنفس[408].

وكما يمكن الذهب في المثال السابق أن يكون مجازًا لا يعبّر عن عظمة الحاكم فحسب، بل عن التفاهة التي تسم الأمور الأرضية، كذلك يمكن مجازات الخراب والدمار أن تعكس اتجاهها أخيرًا لتحوّل نفسها إلى مجازات للخلاص والافتداء. يكتب بنيامين:

يرجع المجاز بخُفّي حُنَين؛ فالشرّ الذي يُبقيه هذا المجاز بوصفه عُمقًا دائمًا، لا يوجد إلا في المجاز، وهو نفسه ليس إلا مجازًا، ويعني أمرًا مختلفًا عمّا هو عليه. إنه يعني تحديدًا لا وجود ما يقدّمه. والرذائل المطلقة التي يجسّدها الطّغاة والدسّاسون هي مجازات. ولا تمتّ إلى الحقيقة بصلة[409].

وفي عمل المجاز الديالكتيكيّ، ينحدر التفكير بالعالم الدّنيوي إلى الكآبة والظلمة ليَعود ويصعد مجددًا؛ فمن خلال المجاز، تصبح الصورة البارزة التي تعبّر عن وجود الشّيء المخلوق، وهي جسد الجثّة المُتموّت، «مجازًا للبعث»[410]. ويصبح رأس الميّت، أي «الجمجمة» المكشّرة، «وجه ملاك»[411]. ويصير كلّ ما هو دنيويٌّ ومدنّسٌ مقدسًا مرة أخرى.

يلاحظ بنيامين أنّ «تقدير سرعة زوال الأشياء، والاهتمام بإنقاذها إلى الأبد، هو واحدٌ من أقوى دوافع المجاز»[412]. لا يعبّر المجاز عن شرط الشيء المخلوق فحسب، بل يفتديه أيضًا. والمجاز «وهو متروكٌ لما يقدر عليه، يعيد اكتشاف ذاته، لا على نحوٍ هازلٍ في عالم الأشياء الأرضي، بل على نحوٍ جدّي تحت أنظار السّماء»[413]. لكن في آخر الأمر، لا يمكن أن يُترك وحيدًا؛ فالمجاز نفسه بحاجةٍ إلى خلاص، وهذا هو الإنجاز الذي حققه أصل مسرح الرثاء الألماني؛ إذ تدرك دراسة بنيامين عمق المخيلة المجازية وتفتديها بوصفها شكلًا من افتداء السوداوية، وبوصفها لحظة أمل المخلوق في تأمل اليأس.

خلاصة

بعيدًا عن كون عمل بنيامين حول مسرح الرثاء دراسة غامضة حول «نصوصٍ متشابكة مثل خيوط العنكبوت»، فإنه يستأنف انشغالَه بالنقد الأدبي والثقافي المعاصر وتغييرَ مساره، حيث يطوّر بنيامين فكرة النقد المحايث التي اقتبسها عن شليغل ونوفاليس ويوسّعها، لا من أجل إحياء شكلٍ أدبيٍّ مهملٍ فحسب، بل من أجل إثبات ما له من صدى في الوقت الحاضر، وإظهار ارتباطاته المعاصرة، وراهنيّته. وفي «التمهيد»، يحدد بنيامين عددًا من المفاهيم والمبادئ النقدية المحورية ويتوسّع فيها:

1 - مجال الحقيقة، كمال التّسمية الآدمية، بوصفه تشكيلةً أو كونًا من «الأفكار» أو الجواهر، من بينها «الأفكار» الجماليّة.

2 - تمثيل «الفكرة» الجماليّة باعتباره مهمّة النّقد؛ إذ يجري تصوّر «الفكرة» على أنها «تركيبٌ» من الأعمال الفنية، أو من الظواهر المتباعدة التي تتحد لتشكل نسقًا واضحًا وقابلًا للفهم.

3 - الشذرة المونادولوجية. «الفكرة» هي المضمون الحقيقي للعمل الفني الفردي الذي يحيط، بدوره، بالـ «فكرة» ويعبّر عنها بصورة مصغّرة.

4 - النّقد من حيث هو «إذلال». لا يمكن إدراك المضمون الحقيقي إلا في الحياة اللاحقة الخربة للعمل الفنّي أو الموضوع، أو لنقُل في اللحظة الأخيرة من اندثاره.

5 - فكرة «الأصل». وهي تشير إلى اللحظة التي يحتلّ فيها المضمون الحقيقي، المستقلّ عن المضمون والمظهر الماديين، مكانه في التركيب، ويتمّ إدراك «الفكرة» بما هي كذلك.

يتصوّر بنيامين النّقد ويقدّمه بوصفه عملية من الهدم و(إعادة) البناء، بحيث يتمكّن العمل الفني، من خلال تفسّخه وتحرره من التأويلات والسّياقات التقليدية (الحياة اللاحقة)، من أن يعيد تموضع ذاته ويعيد تشكيلها وافتدائها بوصفها جزءًا من نسقٍ أوسع (مثل الفسيفساء، ومثل التركيب). والإذلال و(إعادة) الهندسة، هذان العملان النقديّان، لا «يعيدان خلق» العمل الفني فحسب (أي تسليط الضوء عليه بأسلوبٍ جديد)، بل «يعيدان خلق» النقد أيضًا بوصفه جنسًا (إعادة وضع مفهومه وتحديد وجهته بوصفه ممارسة)، حيث يتّجه النقد إلى اللحظة التي تتجلّى فيها حقيقة العمل

الفنّي فجأة في الوقت الذي تخرج الفكرة إلى الضوء بوصفها تركيبًا، أي حيث يتجه، بمعنىً آخر، إلى لحظة الأصل.

هكذا، توفّر محاولة بنيامين الكشف عن أصول مسرح الرثاء قراءة قوية وشافية لهذا الشّكل الدراميّ المُلغز وشعريته المجازية وإعادة تأهيل لهما. ويقدّم بنيامين «فكرة» مسرح الرثاء، بتحريرها من إساءات الفهم التي ارتكبها النقاد السابقون، على أنّها بقيّة مهجورة، وأعمق تعبيرٍ وأقلّه «شعرية» عن التاريخ الدنيوي بوصفه كارثة، والوجود الإنساني بوصفه فرضًا على الشيء المخلوق، وعن اللغة نفسها بوصفها جعجعة لا معنى لها؛ ففي المجاز بحدّ ذاته، ذلك الوجه البيانيّ الذي يتضاعف فيه المعنى ويجري إذلاله إلى ما لا نهاية، وجد كاتب مسرح الباروك صورة بلاغية تناسب غزارة الهراء الذي تلا السّقوط وتشوّشه ورثاء الطبيعة التي أُفرط في تسميتها، ووجد بنيامين، بدوره، نسخةً مطابقة لمفهومه الخاصّ عن النّقد بوصفه تدميرًا وافتداء.

من خلال نسج موضوعات المونادة والتركيب، الإشراق والافتداء، التاريخ والدّمار، السوداوية والمجاز، بعضها مع بعض ودراستها بالتّفصيل، شكّلت دراسة مسرح الرثاء لحظة ختام بالنسبة إلى بنيامين، حيث أسرّ إلى شوليم في رسالة بتاريخ 19 شباط/فبراير 1925 قبل الفشل الذي لحق بتلك الدراسة: «يمثّل هذا المشروع نهايةً بالنسبة إليّ ولن أجعله بدايةً لأي شيء ولو أعطيتُ مال العالم أجمع [...]. أريد أن أعمل في مناخٍ قطبي، وهو ما سيكون شديد الاختلاف عن مناخ مشروعي حول الباروك الذي أصبح مناخًا معتدلًا كل الاعتدال بالنسبة إلي»[414]. وعلى الرغم من أن بنيامين سيكدح فعلًا في ظروفٍ أخطر وأكثر تطرّفًا عقب اكتمال دراسة مسرح الرثاء، يجبّ ألّا يُنظر إلى هذا الاكتمال على أنه وقفٌ وانقطاع؛ فما طوّرته هذه الدراسة من ذخيرة مفهومية ستترك أثرها على جميع كتابات بنيامين اللاحقة: أصل الشيء/العمل الفني المونادولوجي وحياته اللاحقة المُتنازع عليها؛ التمثيل الشّذري بوصفه تركيبًا ومونتاجًا؛ التذكّر والافتداء بوصفهما ضرورة نقديّة؛ التقطّع والدّمار بدلًا من «التقدّم» التاريخي؛ مخيلة المتفكّر المجازية. هكذا، نجد أن دراسة مسرح الرثاء لا تمثّل لحظة تمزّقٍ ولكن لحظة توقّف، و«دوّامة في مجرى صيرورة» أفكار بنيامين، ونقطة أصل في حدّ ذاتها. وسيعود بنيامين إلى هذه الموضوعات مرةٍ بعد أخرى، لكن من وجهات نظرٍ مغايرة وبمواد تحليلٍ مختلفة: السريالية ومشاهد المدينة؛ الممرات المقنطرة وموضات باريس وسلعها؛ السينما والتّصوير الضوئي؛ مسرحيات بريخت وشعر بودلير. هكذا تختتم دراسة مسرح

الرثاء كتابات بنيامين الأولى في الوقت الذي تبشّر فيه بكتاباته اللاحقة: إنّ لها، مثل وجه جانوس، وجهتين.

3
من مشهد المدينة إلى عالم الأحلام

مقدمة

يكتب بنيامين في رسالة بعثها إلى شوليم في 30 كانون الثاني/يناير 1928:

ما إن أنتهي، بطريقة أو بأخرى، من المشروع الذي أعمل عليه الآن، بعنايةٍ وتشدّد - أي المقالة اللافتة للغاية والمحفوفة بالمخاطر إلى حدٍّ كبير «ممرات باريس المسقوفة: مسرحية خرافية ديالكتيكية» - ستصل إحدى دورات إنتاجي، وهي دورة عملي المُعَنْوَن شارع ذو اتجاه واحد، إلى نهايتها بالنسبة إلي، على النحو نفسه الذي اختتمَ فيه كتابي مسرح الرثاء الدورة الألمانية. وسينطوي المشروع على استعراضٍ مكثّفٍ بصورة جهنّمية للأفكار الدنيوية الرئيسة التي طُرحت في شارع ذو اتجاه واحد [...] ولن يستغرق أكثر من بضعة أسابيع[415].

هذا مقطعٌ كاشفٌ ومهمّ. فهو يكرر، أولًا، قناعة بنيامين بأن دراسة مسرح الرثاء تمثل ذروة مرحلة معينة من عمله. لكن من الواضح، كما يؤكد جميع الشرّاح تقريبًا، أنه يجب ألّا ننظر إلى مجموع أعمال بنيامين من حيث تقسيمها إلى أعمالٍ «أولى» وأخرى «لاحقة». بل لا بدّ من التشديد على ضروب التواصل بين «دورات إنتاجه»: حيث تعرض كتابات بنيامين الباريسية عددًا من الارتباطات الموضوعية والمفهومية والمنهجيّة المدهشة مع دراسة مسرح الرثاء.

ثانيًا، تُظهر الرسالة بوضوح رأي بنيامين في مجموعته من الأقوال المأثورة بين عامي 1925-1926، شارع ذو اتجاه واحد، وعلاقتها بالدراسة اللاحقة حول ممرات تسوّق باريس في القرن التاسع عشر بوصفهما جزءًا من مركّبٍ جديد يعبّر عن افتتانه المستمر بالعاصمة الفرنسية

بوصفها مركز الثقافة الطليعية الأوّل، بل مركز الحداثة نفسها[416]. كما أنها تكشف عن تواضع نوايا بنيامين الأوليّة في ما يخصّ دراسة الممرات، حيث سيبرهن مشروع ممرات باريس على أنه أكثر بكثير من مجرد «مقالة لافتة للغاية ومحفوفة بالمخاطر إلى حدٍّ كبير» كما سيشغله هذا المشروع لمدة أطول بكثير من «بضعة أسابيع»؛ إذ اتّسع في النهاية ليضمّ بين دفّتيه أكثر من ألف صفحة من الملاحظات والمسودات والمخططات، لكنه بقي غير مكتمل - أو الأحرى غير مكتوب - عند انتحاره بعد اثني عشر عامًا، أي في عام 1940.

ربما بدأت دراسة الممرات ضمن «دورةٍ من الإنتاج، هي دورة شارع ذو اتجاهٍ واحد»، لكننا نجد، بالعودة إلى الماضي، أن شارع ذو اتجاه واحد شكّل نصًّا انتقاليًّا لا «محوريًّا»[417]، وجزءًا من المراحل الأولى من «دورة إنتاج» مشروع الممرات المسقوفة. والحقيقة أنّ هذا الأخير أصبح بعد ذلك الشمس التي تدور حولها عمليًّا جميع كتابات بنيامين المهمّة من نهاية عشرينيات القرن العشرين فصاعدًا، إذا لم نقل إنّه أصبح نقطة انطلاق هذه الكتابات حقًّا وفعلًا: نصّه النّقدي حول السريالية عام 1929، مقالاته عن التحوّل الذي طرأ على الفنّ واستقباله بعد تقنيات الإعلام الجديدة («تاريخ موجز للتصوير» عام 1931، ونصّه الذائع الصّيت «العمل الفني في عصر إعادة الإنتاج الآلي» عام 1935)، تحقيقاته حول الذاكرة والتسكّع ومشهد المدينة في مسقط رأسه برلين («صورة بروست» في عام 1929، مراجعاته لكتب فرانز هيسل، ذكرياته التي انطوى عليها العملان «يوميات برلينية» و«طفولة برلينية مطلع القرن العشرين» عام 1932)، دراساته عن الشاعر الباريسي شارل بودلير المكتوبة في أواخر ثلاثينيات القرن العشرين، وأخيرًا، عمله «أطروحات في مفهوم التاريخ» عام 1940، وهو تأملات متشظّية تهدف إلى صَوْغ المبادئ التأريخية التي تقوم عليها دراسة باريس. لم تصل «دورة» شارع ذو اتجاه واحد إلى ختام، لكنها تحوّلت، من خلال عمليةٍ متواصلة من إعادة التوجيه وإعادة التشكيل، إلى «دورة» الممرات المسقوفة، وهي «حلقةٌ مسحورة من الشذرات»[418]، وتركيب من النصوص سيعمل عليها لبقية حياته. وفي النهاية، فإنّ رسالة بنيامين جديرة بالملاحظة باعتبارها أخطأت في كلتا الحالتين: فلا دراسة مسرح الرثاء ولا «مسرحية خرافية ديالكتيكية» شكّلتا قطّ لحظتي اختتام.

يبحث هذا الفصل في بعض النصوص الأولى الأساسية في تركيب مشروع الممرات المسقوفة: عمله على الصورة الفكرية المدينية منذ منتصف عشرينيات القرن العشرين، ومجموعة شارع ذو اتجاه واحد المثيرة والمستفزّة، ومقالته حول السريالية. وتفصح هذه النصوص مجتمعةً

عن نقدٍ لاذعٍ، ولو كان متشذرًا، للتجربة المدينية والسياسات الثقافية الحديثة. وفي شارع ذو اتجاه واحد، يتكثف نقد بنيامين للنّقد الأدبي، ويتّسع ليصبح هجومًا صاخبًا على الثقافة والأخلاق والعلوم البرجوازية؛ فهنا نواجه حاجة ملحّة إلى ممارسة نقدية جديدة وحيوية تمليها تقنيات الإعلام الحديث - الفيلم والصحافة والإعلان - وتجربة البيئة المتروبولية المعاصرة. وهكذا ستُمثّل السرعة وحاسة اللمس والقُرب مبادئ نقدٍ راديكاليّ جديد. ولم يكتفِ شارع ذو اتجاه واحد بالدفاع عن هذا المشروع، بل جسّده أيضًا في بنيته المعماريّة الأدبية المتروبولية المميزة، فهو ينطوي على تداخل العمارة والكتابة المدينيّتَين.

تكتسب «الصور الفكرية» التي كتبها بنيامين حول نابولي وموسكو أهمية خاصة في هذا الصّدد؛ فهو يرى أنّ شكل الصورة الفكرية الانتقائي والانطباعي بشدّة هو صيغة تمثيل تتناسب مع دينامية مشهد المدينة وحالة التّوهان التي تميّزه. وإذ يرفض بنيامين صراحة ادّعاءات النظرية، فإنه يسعى إلى تمييز مشهد المدينة عبر الانغماس في تفصيلاته «الصّلبة»، وإلى تسليط الضوء عليه من خلال مجاورة الصور وتقريبها بعضها من بعض. وعلاوة على ذلك، تركّز «نابولي» و«موسكو» على أشكالٍ من الحياة والثقافة المدنيتين تتناقض تمامًا مع الفردانية البرجوازية، والعزلة الخصوصية والتجرّد عمّا هو شخصي، و«الكوزموبوليتية المقيَّدة» في عواصم أوروبا الحديثة. تتّسم نابولي بأنها «مشرقيّة» (oriental) وإقطاعية (feudal) وفوضوية (anarchic)، في حين أنّ موسكو «آسيوية» (Asiatic) وبروليتارية (proletarian) وثورية (revolutionary). مثل هذه المدن الحيوية، المشوّشة إلى حدٍّ لا يصدّق والمنهكة تمامًا والمتاهيّة على نحوٍ مُغْرٍ، تمنح بنيامين فرصة التأمل بازدراء في غباء الحياة في جمهورية فايمار (وبرلين تحديدًا) وعقمها. البناء المتشذّر والنّقد المُدمِّر: ضرورتان تحوّلان الكاتبَ الراديكالي الحقيقي إلى أخصّائي نصوص، وبالأحرى إلى «مهندس» للجمالي والمدينيّ والإيروسي.

يُظهر شارع ذو اتجاه واحد، في مونتاجه الذي يتألف من لعبٍ على الكلمات ومن صور حلمية، عددًا من التآلفات مع الكتابة السريالية. وبناءً عليه، نختتم هذا الفصل بنقاشٍ حول انشغال بنيامين بالسريالية، ولا سيما معالجته النقدية لكتابات لوي أراغون وأندريه بريتون. وتعدّ مقالة بنيامين في عام 1929 تدخّلًا في الحياة اللاحقة المباشرة للحركة السريالية بغرض تحديد طاقاتها وإشراقاتها الراديكالية واستعادتها. وفي إدراك السرياليين للمدينة المعاصرة بوصفها «مشهدًا حلميًّا» من مشاهد المغامرات الإيروسي والاكتشافات العرضية والأشكال الأسطورية؛ وفي غمرة

انشغالهم بالظواهر الهامشية والأشياء التي عفّى عليها الزمن، وتفضيلهم للصورة والشذرة، فإنّهم يمدّون بنيامين بتبصّرات مهمة في قراءة الثقافة الحديثة وتمثيلها، وهي تبصّراتٌ ستُثبت أهمّيتها لا بالنسبة إلى شارع ذو اتجاه واحد فحسب بل بالنسبة إلى التصوّر الأولي لـ مشروع الممرات المسقوفة كذلك. إلى جانب ذلك، قدّم نقد السرياليين للفنّ وعلم الجمال التقليديين، وتشديدهم على القرب والصّدمة والتغريب، مقولاتٍ وتقنيّاتٍ طوّرها بنيامين لاحقًا في كتاباته حول السينما والتصوير. وقد يبدو هذا كلّه إشارة إلى أراغون وبريتون بوصفهما «مهندسين» يُضرب بهما المثل. إلا أنَّ بنيامين لم يكن مقتنعًا بهذا الأمر؛ فهو يرى أنَّ السرياليين كانوا منغمسين زيادةً في الأشكال الاستيهامية والتجارب الغريبة التي اكتشفوها، إلى حدّ السّكر الذي منعهم من تقديم النقد المتّزن اللازم وذي الرؤية الواضحة. فالميول السريالية، تلك الهواجس الغامضة المتعلّقة بالأمور الخارقة للطبيعة والقوى الخفية والخرافات، لا مكان لها في نقدٍ راديكالي للحداثة الرأسمالية. هكذا يجد بنيامين أنّ السرياليين يطيلون البقاء في دنيا الأحلام، في حين أنّ المطلوب هو الاستيقاظ منها. الإشراق الدنيوي لا يكفي: الهندسة تستلزم لحظة انفجار.

«صور الفكر» المدينية

تكتب سوزان بَك مورس بصورة بالغة التبّصر حول أصول مشروع الممرات المسقوفة: «يمكن القول إنّ اللحظة هي صيف عام 1924، والمكان ليس باريس، بل إيطاليا»[419]. في ذينك الزمان والمكان، بدأ استقصاء بنيامين للفكر الماركسي وتملّكه بشكلٍ شديد الخصوصية وغير تقليدي دائمًا. وفي أثناء وجوده في كابري، تعرّف بنيامين، المنهمك آنئذٍ بكتابة أطروحة تأهيله للأستذة، عن طريق إرنست بلوخ، على عمل لوكاتش المنشور حديثًا التاريخ والوعي الطبقي. وكانت قراءة بنيامين النّهمة لهذا العمل المحوري الذي كان في طريقه ليصبح نصًّا أساسيًّا في التحليل المادّي التاريخي للشكل السّلعي وعمليتيّ التصنيم (fetishization) والتشييء (reification)، اشتباكه الجدّي الأول مع التراث الماركسي، حيث أوحى هذا العمل له بإطار موضوعيّ ومفرداتٍ مفهومية جديدة لنقده الراديكالي المستمرّ للثقافة البرجوازية الحديثة؛ إذ يرى لوكاتش أنّ علينا النظر إلى الشكل السّلعي باعتباره «المشكلة البنيوية المركزية للمجتمع الرأسمالي من جميع جوانبه»، لأن «في هذه الحالة فحسب يمكن أن تثمر بنية العلاقات السلعية عن أنموذجٍ لجميع أشكال المجتمع البرجوازي الموضوعية وما يتوافق معها من جميع الأشكال الذاتية»[420]. هكذا تصبح السلعة،

بوصفها صنمًا، وبوصفها موضةً، وبوصفها أحفورةً، الشكل المونادولوجي المفضّل بالنسبة إلى مشروع الممرات.

اكتسب هذا التوجّه الجديد في تفكير بنيامين زخمًا إضافيًّا بعد لقاءٍ آسرٍ هو الآخر على جزيرة كابري ذلك الصّيف؛ فهناك، بدأ بنيامين علاقةً عاطفيةً عاثرة مع آسيا لاسيس، وهي ممثلة ومخرجة مسرحية من لاتفيا، ستكون لارتباطاتها السياسية بالشيوعية وصلاتها بالشيوعيين، ولا سيما كاتب المسرح بريخت، تأثيرًا بالغًا فيه. ويمكن أن نتبيّن الدور الذي لعبته لاسيس في تفكير بنيامين في ذاك الوقت من خلال إحالاته المتعددة إليها، وإهدائه الأخير إليها، في شارع ذو اتجاه واحد: «سُمّي هذا الشارع على اسمها، آسيا لاسيس، فهي التي شقَّته في الكاتب مثل مهندس»[421]، وهي صورة تُذكّر، كما ترى كوهن[422]، بشقّ الجادات العريضة الباريسية والضروب الجذرية من إعادة البناء التي أجريت على المدينة بإدارة البارون هاوسمان إبّان الإمبراطورية الثانية، وتذكّر في الحقيقة بـ «الجراحة المدينية» المعاصرة التي نادى بها لو كوربوزييه (Le Corbusier).

لم تكن لاسيس ولوكاتش إلهاميه الوحيدَين عن دراسة مسرح الرثاء؛ إذ برهنت المدن الإيطالية على أنّها مغرية أيضًا بالنسبة إلى بنيامين. يقول:

يأخذ أسلوبي الاستقرائي في التعرّف على طوبوغرافيا مختلف الأماكن والبحث عن كل بناءٍ عظيم في بيئته المتاهيّة من البيوت العادية أو الجميلة أو البائسة، وقتًا طويلًا للغاية [...]. لكنّي أعود، في النهاية، بصورة ممتازة عن طوبوغرافيا هذه الأماكن. إنّ أوّل وأهم ما عليك فعله هو تلمّس طريقك عبر إحدى المدن بحيث تتمكّن من العودة إليها بثقةٍ تامّة[423].

لكن روما لم تكن المدينة التي أسرت خياله، ولا فلورنسا، بل فوضى مدينة نابولي. يكتب بنيامين:

ستُنشر نابولي باللغتين اللاتفية والألمانية حالما أنتهي من العمل على نسخة مقبولة. لم أُلقِ تحية الوداع على هذه المدينة بعد، على الرغم من إقامتي في روما. لقد جعلني الإطار الكوزموبوليتي المقيّد في روما باردًا، ولا سيما بعد أن خبرت أسلوب الحياة المتقلّب في نابولي. الآن فحسب يمكنني أن أدرك حقًّا كم هي مشرقية هذه المدينة، نابولي[424].

كانت نابولي، التي كُتبت بالتعاون مع لاسيس في أيلول/سبتمبر وتشرين الأول/أكتوبر 1924، أولى شذرات بنيامين المتعددة التي تنطوي على لوحات انطباعية للمدينة، سمّاها «صورًا فكرية» (Denkbilder). وستلحقها شذراتٌ أخرى، لتدّل على افتتانٍ متنامٍ بمشاهد المدينة وأشكال التجربة المدينية: «موسكو» (Moscow) (كانون الأول/ديسمبر وكانون الثاني/يناير 1926-1927)؛ «فايمار» (Weimar) (حزيران/يونيو 1928)؛ «مرسيليا» (Marseilles)؛ «حشيش في مرسيليا» (Hashish in Marseilles) (تشرين الأول/أكتوبر 1928 - كانون الثاني/يناير 1929)؛ «باريس، المدينة في المرآة» (Paris, the City in the Mirror) (كانون الثاني/يناير 1929)؛ «سان جيمينيانو» (San Gimignano) (المنشورة في آب/أغسطس 1929)؛ «بحر الشمال» (15) (North Sea آب/أغسطس 1930).

تعدّ هذه الصور الفكرية مصغّراتٍ تصويرية تهدف إلى التقاط الطابع المائع والعابر للوجود المتروبولي. ولا يمكن أن يتمعّن في مشهد المدينة «سائحٌ عاديّ»[425]، بل تشرّحه العين الحريصة والنقدية لخبيرٍ وعالمٍ بالفراسة عَرَضًا، بحيث يمكن لاحقًا تمثيله بدقة صورة فوتوغرافية مدينية وكمالها. ويسعى بنيامين، باستغنائه عن النظرة العامة السطحية التي توفرها كتب الدّليل السياحي، وتجنّبه كلّ ما يفتن السائح التقليدي، إلى إقامة علاقة خاصة مع المحيط المدينيّ، وإلى انغماسٍ في فضاءاته وتجاربه اليومية المبتذلة، وإلى نوعٍ من الاقتراب من خلال اللمس يسمح له بـ «تلمّس» طريقه عبر المدينة. وتُعنى لوحاته التي يرسمها للمدينة بتحديد المبادئ البانية للمشهد المديني والإفصاح عنها كما تتجلّى في خصوصيّتها وملموسيّتها في الحياة اليوميّة المدينية؛ ذلك أنَّ المدينة يجب أن تُقْرَأ وتُمثّل عن طريق الترجمة الدقيقة لتفصيلاتها الظاهرة وأمورها الصغيرة التّافهة: اللحظيّ والعَرَضي والمُهمل.

يشكل هذا الاهتمام بأدقّ مظاهر الحياة اليومية وآثارها أمرًا أساسيًّا؛ إذ يجب الابتعاد عن التجريد بأيّ ثمن. وفي رسالةٍ إلى بوبر بخصوص «موسكو»، يصرّح بنيامين:

سيكون عَرْضي خاليًا من أيّ نظرية. وآمل أن أتمكّن بهذه الطريقة من جعل «الشّيء المخلوق» يعبّر عن نفسه [...] فأنا أودّ أن أكتب وصفًا لموسكو في الوقت الحالي تكون فيه «الوقائعية هي النظريةً»، ليبتعد هذا الوصف، تاليًا، عن أيّ تجريد استدلالي، وعن أي تكهّنٍ، وضمن حدودٍ معينة، عن أيّ حكم[426].

إنها لمفارقة أن يكون الأساس النظري لـ الصورة الفكرية هو غياب النظرية، أو تذويبٌ متعمدٌ للنظرية. كما يتمّ تحاشي التأويل والتحليل، والتعليق والنقد، لصالح مقاربة «يمكنها أن تلتقط الشّيء الملموس»[427] وتسمح له بالتعبير عن نفسه، حيث تكون مهمة الكاتب، من خلال الاختيار والترتيب، هي العرض والتوضيح من دون تعليق. وليست الصور الفكرية، المؤلفة من طيفٍ واسعٍ من التفصيلات المنتقاة بعناية والمصفوفة جنبًا إلى جنب، مجرّد «لقطاتٍ» مفردة بقدر ما هي تمثيلات مشكالية[428] أو قطع فسيفسائية مصغّرة أو، في اللغة الجديدة المستخدمة في دورة إنتاج الممرات، «مونتاجاتٍ» سينمائية.

تعرض الصور الفكرية عددًا من الابتكارات المنهجية والاستراتيجيات النصّية التي ينطوي عليها شارع ذو اتجاه واحد ومشروع الممرات المسقوفة: الحميميّة المحسوسة، الملموسية، الفوريّة، البناء التصويري والمُشَظَّى. إلى جانب ذلك، تستبق المضامينُ الموضوعية (thematic) الخاصة بمصغّرات المدينة الدراساتِ الأضخم والأشمل هذه. كما تصبّ الصور الفكرية تركيزها الأساسي على منظر الشارع المديني المفعم بالحيوية والسريع الزوال: عمارته وأشياؤه وفضاءاته، حشود جماهيره المبعثرة وحركة مروره التي تصمّ الآذان، أسواقه وبازاراته المكتظة، العروض المسرحية المتنوعة لباعته الجوّالين وأولئك النّصابين والمتسوّلين والشخصيات الأخرى الغريبة الأطوار، اللقاءاتِ والمصادفاتِ والإغواءات التي يشهدها. هذه كلّها تؤلف سلسلةً من الشذرات المونادولوجية التي تكشف عن شّخصية المدينة الحقيقية.

يفتتح بنيامين دراسة نابولي بطرفة عن الإذلال العلني الذي تعرض له راهبٌ وغد[429]، وهي حادثة لا تشير إلى قوة الكاثوليكية وسلطتها المستمرّتين فحسب، بل أيضًا إلى الطابع الكرنفالي والقابل للانعكاس الخاصّ الذي يميّز جميع الترتيبات الاجتماعية في نابولي. إنّ «النفاذيّة» (Porosity) هي «القانون الذي لا ينضب»[430] الخاصّ بحياة سكان نابولي ومفتاح فهم «بربريّتها الغنيّة»[431]، وشخصيتها «الشرقية». وتحتفظ هذه المدينة، في تصميم عمارتها هذا وممارسات سكانها، بـ «شغفٍ بالارتجال»[432]، وهو شغفٌ يتطلب «تجنّب الصّبغة المُحدَّدة والحاسمة» ويكفله بحيث يمكن المدينة أن «تصبح مسرحًا للتراكيب الجديدة وغير المتوقعة»[433]. كما إنّ التوجّه والتطواف المدينيَّين في نابولي هما، قبل أيّ شيء آخر، تجربة لمس حسّية، حيث ينبغي على المرء أن «يتلمّس» طريقه عبر «الكثرة المحشورة والمتلاصقة»[434] وعبر المركز «الفوضوي المشوَّش

الذي يشبه القرية»، حيث «شبكات واسعة من الطرق التي شُقّت قبل أربعين عامًا فحسب» كما تقول عبارة تستبق الإهداء الذي كتبه بنيامين في شارع ذو اتجاه واحد[435].

إذا كانت الاستعارة المتكررة في نابولي هي عبارة «مسرح الجديد»، فإنها ستكون في «موسكو»، القطعة التي ألّفها خلال زيارة له إلى العاصمة السوفياتية الجديدة في شتاء 1926 و1927، عبارة «التجربة» الثورية»[436]. وعلى الرغم من أنّ بنيامين يلحظ وجود تقاطعات غير مكتشفة سابقًا بين موسكو ونابولي (طابع المتاهة[437]، الحركة الفوضوية في أسواقها[438]، الوجود الدائم للمتسوّلين[439]، ضوء الشمس الساطع ودوامة الألوان[440])، ويتقفّى آثار التفاعل بين الأشكال العتيقة والحديثة[441]، فإنّ السّمة التي تميز التجربة المدينية الموسكوفيّة ليست «النفاذيّة» ولا تشابك العناصر التقليدية والمعاصرة، بل تنافرها[442] الراديكاليّ وتحوّلها الذي لا يمكن التنبؤ به. وفي «موسكو»، يجاور بنيامين بين حساسية «آسيوية» والضرورات المكانية والزمانية للنظام البلشفي الابتدائي، وهي ضرورات «عجّلت من عملية الأوْرَبة»[443].

تتسم موسكو بحراكها المستمرّ، وتدفّقها الدائم. وبذلك تمثل وتيرة الحركة في المدينة وإيقاعها العاملين الحاسمين في الصورة الفكرية. وتسجّل «موسكو» التحديات والتجارب المميزة - التقنية والتكتيكية واللمسيّة - التي يخوضها الزائر الذي يريد اكتشاف مشهد المدينة؛ إذ يجب على الوافد الجديد إلى المدينة أن يتخلّى عن أيّ ادّعاءٍ بالرّفعة. فإذا أراد الشخص السائر على قدميه أن يتقدّم على طول الأرصفة المزدحمة والضيقة، عليه أن يبتكر «استراتيجيا في التدافع والمشي المتعرّج»، وأن يمتلك «موهبة أفعوانية» مميّزة. وفي الوقت نفسه، على الشخص أن يجيد مجددًا «تقنية الحركة»، فعلى «طبقة الثلج السميكة التي تغطي الشارع يجب تعلّم المشي مجددًا»[444]. وبذلك يعود المرء طفلًا مرة أخرى. وبالمثل، فإنك في مركبة الجليد، وهي وسيلة التنقل الرئيسة في المدينة، «تشعر كأنك طفلٌ يتزحلق في أرجاء المنزل على كرسيٍّ صغير»[445]، وهذا ما ينطوي على شعورٍ معيّن بالحميمية:

لا يكون المسافر مثل الحاكم متربّعًا على العرش، بل يكون مستوى نظره موازيًا لمستوى نظر الآخرين، كما تمسّ أكمامه المشاة العابرين. وهذه التجربة بحدّ ذاتها تجربة لا تضاهى في ما يتعلق بحاسة اللمس. فبينما يستمتع الأوروبيون، في رحلاتهم السريعة، بشعور التفوّق والسّيادة على الجماهير، يختلط ابن موسكو في مركبته الجليدية الصغيرة بالناس والأشياء عن كثب[446].

يرى بنيامين أنّ الطفل يتمتّع بامتياز القرب من البيئة المدينية، ويطوّر حيالها تقديرًا خاصًّا من خلال اللمس؛ إذ يرى الطفل المدينة «من النظرة الأولى» التي لا يشوبها ذلك الملل الناتج عن الشعور بالألفة والتعوّد، ويراها بجاهزيته للاستقبال وضربٍ من الفطنة عملَ بنيامين على استعادتِهما في شارع ذو اتجاه واحد وفي تأملاته اللاحقة حول برلين. وفي موسكو، «تبدأ مرحلة الطفولة لحظة وصول المرء»[447]. لا يمكن لشيء آخر أن يكون أخطر وأثمن من هذا[448].

غير أنّ ما أمدّ بنيامين بالشذرة المونادولوجية الحاسمة في «موسكو» هو الترام وليس المشي المضطرب أو التزحلق على المركبة الجليدية[449]. هذا بدوره تجربة «لمس» أخرى بالنسبة إلى الوافد الجديد؛ إذ ينطوي ركوب هذه المركبة على «إقحامٍ وتدافعٍ عنيدين» إلى أن «تفيض المركبة بالركاب حدّ الانفجار»[450]. إنها رحلة غير متوقعة. والمرء إذ لا يمكنه النظر عبر نوافذ الترام، ولا الخروج منه في أي وقتٍ بسبب «الإسفين البشري» الذي يسدّ باب الخروج، عليه أن ينتظر اللحظة المناسبة للترجّل مع حشد الركاب الآخرين، أينما كان ذلك. وبهذا، تمثّل رحلة الترام «ظاهرة جماهيرية» يكون فيها المرء «مختلطًا بالناس والأشياء عن كثب»[451] بدرجة أكبر.

يتطلّب «تلمّسُ» المرء طريقه في إحدى المدن، أكانت نابولي أم موسكو، نوعًا من الإلفة والتعامل بالمثل مع الحشود المتدافعة، ونوعًا من القرب مع هذه الكثرة من الأشياء، فضلًا عن توقّع لقائها وما ينطوي عليه ذلك من إثارة. ويمكن عدّ هذه الجاهزية لاستقبال التجارب المدينية العامّة وتقديرها نقيض سلوك الذّات البرجوازية المختالة التي تعزل نفسها عن الآخرين وتُسرع بصورة موحشة، وهي تحافظ على مسافة فاصلة وتتجنب الاحتكاك، في طلبها اللجوء إلى فضاءات ثقافية خصوصية أو أماكن داخلية خاصة. وبالتالي، تُبرِز «موسكو» جملة من التعليقات الجانبية الحادّة والساخرة حول الحساسية البرجوازية المدينية الحديثة كما تظهر في برلين مسقط رأس بنيامين. وفي الواقع، تصبح موسكو العدسة التي يمكن من خلالها النظر إلى المتروبول الألمانية وفهمها، أي تصبح «المعيار الذي تُقاس عليه» (touchstone)[452] التجربة والسياسة المعاصرتان[453]. هكذا، تفتتح «موسكو» بتأكيدٍ جريء: «يمكن الشخص أن يكوّن فكرة عن برلين من خلال موسكو أسرع من موسكو نفسها»[454]؛ إذ تبدو برلين، بالمقارنة، مثل «مدينة مهجورة»، مكانًا من «العزلة الأميرية والخراب الأميريّ» يغمرهما ترفٌ «لا يمكن وصفه»، مشهد مديني تكون الشوارع فيه «مثل مضمارٍ مكنوسٍ وفارغٍ تعجّل مجموعة من دراجي سباق الأيام الستة المتواصلة سيرَها عليه من دون راحة»[455].

إنّ هذا الرابط الأساسيّ مع برلين على درجة عالية من الأهمية، لأنّ رفض بنيامين العنيف للثقافة البرجوازية ومثقّفيها، والذات البرجوازية وفضائها الخاصّ، يجد أكمل تعبيرٍ له وأقساه في نصّ دفعته لكتابته رحلة أخرى خاضها، وهي رحلة لم تسفر عن لوحة للمدينة بهذا الشكل بل عن نصَّ يبدو، إذا أخذنا شكله ومواضيعه في الحسبان، أشبه بسلسلةٍ من الصور الفكرية المدينية: هذا النّص هو «بانوراما إمبراطورية: رحلة في التضخّم الألماني»، وهو ينطوي على الصور الفكرية التي ألّفها بنيامين حول جمهورية فايمار.

«الحلقة المسحورة»

يعترف بنيامين في رسالة إلى رانغ في 24 شباط/فبراير 1923: «دفعتني الأيام القليلة الماضية من التجوال عبر ألمانيا إلى حافة اليأس مجددًا وجعلتني أحدّق في الهاوية»[456]. ستتشكّل التأملات التي بعثت عليها هذه الرحلة، تحت عنوان «بانوراما إمبراطورية: رحلة في التضخّم المالي الألماني»[457]، أطول أقسام شارع ذو اتجاه واحد وأكثرها احتواءً على نقدٍ لاذعٍ. غير أنّ هذا النقد كان على درجة عالية من التجريد، فلا يظهر الحرمان المادّي لبلده الذي تعصف به الأزمة إلّا ظهورًا قليلًا في «بانوراما إمبراطورية» (Kaiserpanorama). فهو يستهدف في نقده هذا «خليط الغباء والجبن الذي يسمُ نمط حياة الطبقة البرجوازية الألمانية»[458]. ويصبح انهيار الاقتصاد الألماني كنايةً عن إفلاس الفكر الألماني. كما يبدو التباين مع نابولي مدهشًا وكاشفًا؛ فعلى الرغم من أنّ سكان نابولي، الذين يظهرون أيضًا في مظهر «المهزول من الجوع أو [...] المبتزّ الذي يسلب أموال الناس»[459]، يعيشون في وضعٍ اقتصادي غير مستقرّ يقوم على المضاربة والحظّ، فإن «الفقر» في هذه المدينة «يؤدي إلى اتساع نطاق الحدود التي تعكس أكثر ضروب حرية الفكر تألّقًا وإشراقًا»[460]، بحيث «يكون أكثر الفقراء بؤسًا سيّدًا في وعيٍ باهتٍ ومزدوج لمشاركته، على الرغم من كلّ ما يعانيه من عوز، في واحدةٍ من صور حياة الشارع في نابولي التي لن تعود أبدًا، وباستمتاعه، بكلّ فقره، بمتابعة البانوراما العظيمة»[461]. أما «البانوراما العظيمة» في ألمانيا فايمار، فتعرض مشهدًا مختلفًا للغاية. هنا، تجتمع «أضيق المصالح الشخصية» وأكثرها أنانية مع أغبى «غرائز الجمهور» وأكثرها تبلّدًا[462]، بحيث «لا يعود البشر المحشورون في هذا البلد يميّزون معالم الشخصية الإنسانية. وكلّ إنسان حرّ هو بالنسبة إليهم شاذٌّ وغريب الأطوار»[463]. فإذا كانت طاقات الجميع الفكرية في موسكو وقواهم الخلّاقة موجّهة نحو تحولات مستقبلٍ غير مؤكّدٍ ونحو إمكانيّاته،

فإنّ كلّ فرد في ألمانيا «ملتزمٌ بالخدع البصرية الخاصّة بوجهة نظره المعزولة»[464]، الأمر الذي يضمن تشبّث العقل العاديّ المبتذل، بحماسةٍ ميؤوسٍ منها وأملٍ لا أملَ منه، ببقايا صيغة من الوجود فائضة تمامًا. وهكذا يطغى اللافهم واللافعل على كلّ شيء آخر. يكتب بنيامين:

إنّ تعلّق المجتمع بحياته المألوفة والمهملة منذ عهدٍ بعيد على درجة من التصلّب تلغي معها إعمال البشر للعقل وتحلّيهم بالحكمة حتى في أحلك الظروف وأخطرها. وبذلك تكون صورة البلاهة في هذا المجتمع مكتملة: انعدامٌ لليقين، بل قُلْ انحراف الغرائز الحيوية، وعجزٌ، بل قُلْ اضمحلال الفكر. هذه هي حال البرجوازية الألمانية بقضّها وقضيضها[465].

على الرغم من بقاء بنيامين في برلين إلى عام 1932، ليس من الغرابة أن يرى، في هذا المشهد الثقافي العديم الإلهام، أن «دورته الألمانية» وصلت نهايتها. في الحقيقة، إنها لحظة تنطوي على مفارقة ساخرة بالنسبة إلى البرجوازية الألمانية، فهذه الطبقة الغارقة في مستنقع التفاهة، والتي خدّرها التردد وشلّها منذ بداية الأزمة، وأذعنت للكارثة التي تبتلعها من دون أي رحمة، تشبه الشخصيات المنكوبة في رواية غوته الأنساب المختارة والتي وقعت تحت تأثير القوى الشيطانية، وتشبه في الوقت نفسه الطّاغية غير الحازم في مسرح الرثاء، الذي شلّه المشهد السوداوي لدماره المحتوم. ومن هنا نجد دليلًا إضافيًّا على الراهنيّة الشديدة التي تميّز بها انشغال بنيامين بهذه النصوص، وعلى الحاجة الماسّة لـ «إعادة خلق» النقد الألماني.

في رسالة بعثها إلى هوفمنستال في تاريخ 5 حزيران/يونيو 1927، يتأمل بنيامين في مأزقه وفي مصادر التحفيز الفكري البديلة:

بالنظر إلى أنشطتي واهتماماتي، تراني في عزلة تامّة بين أبناء جيلي هؤلاء [...]. أمّا في فرنسا، فتنشغل الظواهر الفردية بالأشياء التي تشغل بالي أنا أيضًا: بين الكتّاب جيرودو (Jean Giraudoux) وخصوصًا أراغون؛ بين الحركات: السريالية. كما اكتشفت في باريس شكل المفكّرة. أرسلت لك مقتطفات منها منذ عهدٍ بعيد، قبل وقتٍ طويل على نضوجها[466].

كانت هذه «المفكّرة»، التي هي شارع ذو اتجاه واحد، قد ذُكِرَت أول مرة في رسالة إلى شوليم قبل سنتين ونصف سنة تقريبًا (22 كانون الأول/ديسمبر 1924):

إنني أجهّز [...] «لويحات للأصدقاء» (Plaquette fur Freunde). (اللويحة في فرنسا هي إصدارٌ خاصّ ضيّقٌ وقصير ويشبه الكرّاس يحتوي على قصائد أو ما يشبهها - المصطلح التقني

عند بائع الكتب.) وأنوي أن أجمع ما لديّ من أقوالٍ مأثورة ونكتٍ وأحلام في فصول متعددة، يتّخذ كل فصل اسم شخص عزيزٍ عليّ عنوانًا وحيدًا له[467].

ستبرهن زيارة بنيامين إلى باريس في ربيع 1926 على أهميتها في ما يخصّ إعادة صياغة هذه المجموعة. وفي تاريخ 30 نيسان/أبريل 1926، يكتب بنيامين إلى يولا رات (Jula Radt) متأملًا: «أريد، وبصبرٍ شديد، أن أختبر فعالية المغازلة المستمرة لهذه المدينة. ستجعل مثل هذه المغازلة الوقتَ حليفَها»[468]. ولهذا الأمر أهميته لأنَّ خليط المتروبولي والإيروسي هذا بعينه هو ما سيصبغ شذراته إلى الأصدقاء. ويصبح هذا التحوّل واضحًا بعد شهر في رسالة إلى شوليم (29 أيار/مايو 1926): «إنني لا أعمل إلا على هذه المفكرة التي أتردّد في تسميتها كتابًا من الأقوال المأثورة [...] والعنوان الأخير - سبق وأن أطلقت عليها عددًا لا بأس به من العناوين فعلًا - هو «شارع مغلق» (Strasse Gesperrt!)»[469]. وفي 18 تشرين الأول/سبتمبر 1926، أخبر بنيامين شوليم أن النّص - الذي اكتمل حينئذٍ حاملًا عنوانًا جديدًا هو شارع ذو اتجاه واحد - «تحوّل ليصبح ترتيبًا أو بناءً استثنائيًّا لمجموعتي من 'الأقوال المأثورة[470]'»، «شارعٌ» من الشذرات النصّية. وستمدّه مدينة باريس المشكالية والسريالية بالأسلوب المعماري و«الصيغة» المتبعة في شارع ذو اتجاه واحد، وهو بحثه في إيروسيّة مدينية وتعبيره عنها، بحثه الذي لم يهدِه في النهاية إلى أصدقائه، بل إلى ملهمته المتروبولية، «مهندسة» المدينة التي «شقّته في المؤلف».

تحت عناوين مستمدّة من «الكون اللغوي»[471] الخاصّ بالمتروبول (الشارع وإشارات المرور، أسماء الأماكن والمنشآت، اللوحات الإعلانية والإعلانات)، يضمّ شارع ذو اتجاه واحد تشكيلة انتقائية وعجيبة من الحكم والصّور الحلمية والنكت والشذرات الأخرى، «لا شيء سوى الأعشاب المُرّة، المُرّة»[472] التي تقدّم معًا نقدًا لاذعًا لعقم الحياة والثقافة البرجوازيتين المعاصرتين. وشارع ذو اتجاه واحد هو تركيب، أو مونتاج، من التبصّرات، تكمن قوّته لا في العناصر الفردية، بل في الشرارات التي تنطلق عند تجاور هذه العناصر وتنافرها. ويتضمن هذا التركيب الحسّ بالتطرّف والاستقطاب[473] ويتّكئ عليه، ذلك الحسّ الذي سعى بنيامين إلى تطويره في أعقاب دراسة مسرح الرثاء. كما يشكّل الكتاب نوعًا من التهييج والإثارة، نقدٌ في أوانه وفي غير أوانه في الوقت نفسه: في غير أوانه، لأنّ شارع ذو اتجاه واحد سيبدو غير متناغم مع التقاليد والموضات السائدة، وسينهال بالسخرية على «الموقف 'العلميّ[474]'» المتصنّع لدى «الأسلوب» الأكاديمي الألماني المعاصر، وعلى «'توجّه العصر[475]'». وهو نقدٌ في أوانه، بسبب حداثته من حيث الشكل

والموضوعات، وتجاوبه وانشغاله بالزائل واللحظيّ. كما حاول بنيامين تبيّن «الراهنيّة» (topicality) وتتبعها[476] في مظاهرها الوافرة والأكثر ملموسية: الأجواء الداخلية للبيوت البرجوازية التي تغصّ بقطع الأثاث الضخمة التي مضى عليها الزمن، دمى الأطفال وألعابهم، التحف والتذكارات والطوابع البريدية، مدن المعارض السياحية، أنشطة المتسوّلين والعاهرات. وفي تناوله هذه الظواهر المتفاوتة، ثمة محاولة - متبصّرة غالبًا، ومحيّرة أحيانًا، ومبتذلة نادرًا - للإعراب عن صيغ مبتكرة من الاشتباك الفكري والمواجهة الواسعة الخيال وتجربة اللمس، وهي صيغٌ تُعلي من شأن القرب والفوريّة واللعب والإيروسية. ويجب ألّا يُنظَر إلى هذه الصّيغ بصفتها نقاط انطلاقٍ للهروب من الثقافة البرجوازية الألمانية المحتضرة، بل بصفتها تكتيكاتٍ وتقنياتٍ يمكن عن طريقها إنجاز المهمة العاجلة في طمس هذه الثقافة بصورة نهائية[477].

يكتب بنيامين في «مغلقٌ لإجراء بعض التعديلات»: «انتحرت في أحد أحلامي بمسدس. وعندما أطلقت النار لم أستيقظ بل رأيت نفسي راقدًا لبعض الوقت. حينها فقط استيقظت»[478]. يمكن أن يفهم المرء هذا الحلم الموحي بوصفه مجازًا للحياة اللاحقة للثقافة البرجوازية الألمانية؛ فهي إذ لم تعد قادرة على تحمّل وجودها غير المجدي على الإطلاق، تفجّر نفسها في وقتٍ متأخر. ولعجزها عن الاعتراف بموتها، تجدها تتأمّل نفسها للحظات معدودة وهي تستلقي مثل جثّة هامدة. وحينها فحسب، بعد هذه اللحظة الرهيبة من الاعتراف الأخير، يصل الكابوس إلى نهايته ويستعيد الحالم وعيه. ويعبّر شارع ذو اتجاهٍ واحد عن هذه اللحظة من الاستجابة المتأخرة التي ينظر فيها القديم إلى جثته نظرة لا تريد التّصديق ويبقى الجديد نائمًا. وفي لحظة التمزّق الفكريّ هذه، عندما يكون الحراك الثقافي «مغلقًا لإجراء بعض التعديلات»، تصنع دراسة بنيامين الشّاهد على قبر ما كان قائمًا، وتكون رائدة برنامج ما هو قائمٌ الآن وما يجب أن يقوم. وهذه النّوايا الراديكالية واضحة منذ البداية. هكذا، يعلن شارع ذو اتجاه واحد عن تحولٍ عميقٍ في طابع وغاية الحراك الفكري والإنتاج والنقد الأدبيين، ويجسّد هذا التحوّل:

لا يمكن النشاط الأدبي الحقيقي أن يتطلّع إلى أخذ مكانه ضمن إطارٍ أدبي؛ فهذا بالأحرى تعبيرٌ مألوفٌ عن عقمه. فالأعمال الأدبية المهمة لا يمكن أن ترى النور إلا من خلال تناوبٍ صارمٍ بين الفعل والكتابة؛ وهذا التناوب يجب أن يغذّي الأشكال المغمورة التي تناسب تأثير الكتاب في الجماعات النشطة أكثر مما تفعل التفاتاته الكونية الدّعيّة الرّنانة التي نجدها في المنشورات

والكراسات والمقالات والملصقات. فهذه اللغة الآنية وحدها تقف على قدم مساواة مع اللحظة بصورة فاعلة[479].

ثمة ضرورة في أوقات الشدة إلى نصوص «نحيلة»[480] أكثر منها إلى «كتبٍ ضخمة»[481]. ولقد حلَّت محلَّ «المجلّد الثقيل» أشكالٌ من الكتابة أقوى وأكثر اتصالًا بالموضوع، تلبّي الحاجة إلى الفوريّة والملموسية، الضّبط والإيجاز. ولم يكن بنيامين تحت تأثير أيّ وهْمٍ عندما رأى أن الكتاب فقد منذ وقتٍ طويل فعلًا أيّ تبصّرٍ فكريٍّ أصيل، وأنه «يشارف في هذا الشكل التقليدي على نهايته»[482]. وحدهم أولئك الذين تربكهم العاطفيّة والحنين البرجوازيان يندبون هذا الرحيل ويتوقون إلى ثوابت الكتاب واكتماله المُطَمْئِنَين. أما الكاتب الحقيقي فيكون لديه مطامح أكثر تطلّبًا:

إنّ الأعمال المنتهية، عند الكتّاب العظماء، أخفّ وزنًا من الشذرات التي يعملون عليها طيلة حياتهم. فالضعفاء والذاهلون وحدهم من يجدون متعةً لا تضاهى في الخواتيم، شاعرين بذلك أنّ الحياة رُدّت إليهم. أما العبقري، فيجد كلَّ وقْفٍ، إلى جانب ضربات القدر القويّة، نومًا هانئًا أثناء العمل في ورشته. ويرسم حوله حلقة مسحورة من الشذرات. «العبقرية عملٌ دؤوب»[483].

يتحوّل القارئ الحقيقي، النّاقد، على النحو نفسه؛ فهو لا يقترب من النّص بشعورٍ من الرّهبة والتقديس، بل يواجهه بقدرةٍ تدميرية[484] وشهيّة نهمة[485]؛ إذ ينبغي أن يكون النقد فعلًا تكتيكيًّا في فضاءٍ مضغوط ليس فيه، شأنه شأن الشارع الموسكوفي، سوى حيّز صغير جدًّا للمناورة. ويرى بنيامين أنهم «حمقى، أولئك الذين يندبون انحلال النّقد؛ ذلك أنّ زمانه ولّى منذ عهدٍ طويل. فالنّقد هو مسألة ضبط المسافة بشكلٍ صحيح. وكان ملائمًا في عالم كان للآراء ووجهات النّظر فيه شأنٌ وكان لم يزل بوسع المرء اتّخاذ موقفٍ ما. أما الآن فالأشياء تضغط على المجتمع البشري ذلك الضغط القريب جدًّا»[486]. قريبٌ جدًّا بالنسبة إلى أشكال النقد التقليدية ربما. لكن هذا القرب الجديد يوحي بصيغٍ أخرى من الإدراك والتمثيل: ولا سيما «ذلك القرب الملحّ والمتقلّب»[487] للسينما وفوريّة الإعلانات[488]. لكن لا الإعلان ولا العمل السينمائي ذوا أهمية، وإنما موقعهما ضمن المدينة وألفتهما بها[489].

الفوريّة، الإيجاز، القرب، اللمس، الاستراتيجيا[490]: هذه هي الضروريّات المدينية. وما يعرب عنه شارعٌ ذو اتجاهٍ واحد هو، أولًا وقبل كل شيء، «مدينيّة» النّص. وهنا يظهر تجاذب بنيامين الوجداني[491] بشكلٍ واضح. فمن جهة أولى، سيُقتلع النّص، بزوال الكتاب، من بين دفّتيه بكل

وقاحة، «تجرّه الإعلانات إلى الشارع من دون أدنى رحمة ويتعرّض لضروب التّبعيّة الوحشية التي تفرضها الفوضى الاقتصادية، وهذا هو التدريب الشاقّ لشكله الجديد»[492]. هنا، في ضوء النهار الهادئ، يتكشف الكتاب بوصفه محتالًا فكريًّا وشكلًا داعرًا فعلًا[493]. ومن جهة أخرى، فإن تكاثر النصوص والصور قد يحجب أكثر مما يكشف. يكتب بنيامين:

قبل أن يتمكن طفل من زمننا من فتح كتاب، تكون عيناه قد تعرّضتا لعاصفة من الحروف المتغيرة والمتلوّنة والمتصارعة بحيث تكاد تنعدم فرص نفاذه إلى السّكون القديم للكتاب. إنّ أسراب جراد الطباعة، التي أصبحت تحجب شمس ما يعتقد سكان المدن أنه الفكر، ستزداد كثافة كلّ عام[494].

على كلّ حال، الأمر المهمّ عند بنيامين هو أنّ البيئة المتروبولية نفسها توفّر أنموذجًا من الممارسات النصية المبتكرة، وعمارة أدبية جذرية وحيوية. إنّ شارع ذو اتجاه واحد، بعناوينه الفرعية المتفككة التي كثيرًا ما تثير الحيرة والمُختلسة من مشهد المدينة السيميولوجي، وبوفرته من الإشارات الصّاعقة والصور التي تشتت الانتباه، يحاكي الأشكال والتجارب المدينية. وهو مشبّعٌ بذلك الإحساس بالتوهان وسرعة الزوال والصدمة، أي بتلك الخصائص التي يعرّفها بنيامين في الصور الفكرية ودراساته اللاحقة حول باريس بأنها علامات الحياة المتروبولية الفارقة. ويصبح النص «شبيهًا بالمدينة» تمامًا كما تصبح المدينة «كونًا لغويًّا»، أي نصًّا.

«المهندس» المديني

في شارع ذو اتجاه واحد، تصبح البيئة المدينية بقعة للمواجهات الإيروسية واللقاءات الغرامية[495]. ويرى بنيامين، وبودلير كذلك، أنّ المتروبول يَعِدُ بالخداع الجنسي. فبرأي الشاعر، إنما يمدّنا بالإثارة المحمومة والتوق السوداوي هو إمكانية «الحب من النظرة الأخيرة»، ذلك اللقاء العابر وغير المتوقع بشخصٍ غريب وسط الحشد. أما بالنسبة إلى بنيامين، فإنَّ نظرة أولى إلى الحبيبة، ذلك الاحتمال البهيج لعقد موعدٍ غير مخططٍ له مع لاسيس، هو ما يولّد الشحنة الإيروسية التي تُشعل مشهد المدينة. ويستذكر في «معدّات حربية» (Ordnance) قائلًا:

كنت قد وصلت إلى ريغا لزيارة إحدى صديقاتي. كان بيتها والمدينة واللغة كلّها أشياء غير مألوفة بالنسبة إليّ. لم يكن يتوقّع أحدٌ وصولي، ولا أحد عرفني. تجوّلت في الشوارع وحدي مدّة

ساعتين. لم أرهم بعدها في حياتي كما رأيتهم ذلك اليوم. من كلّ بوابة يندفع لهبٌ، ومن كل حجر زاوية يتطاير شرر، وكل ترام يتّجه صوبي مثل سيارة إطفاء. ربما كان بالإمكان أن تخطو هي خارج البوابة، عند الزاوية، وأن تكون جالسة في الترام، لكن من بيننا نحن الاثنين، كنت أنا، وبأيّ ثمن، من سيرى الآخر أول مرة. ولو أنّها ألقت عليّ شعلة نظرتها، لكنت انفجرت مثل مخزن ذخيرة[496].

في لعبة الغمّيضة المدينية هذه، يُحوّل حضورُ الحبيب وغيابُه المتزامنان مشهدَ المدينة العاديّ والممل إلى بقعة شهوانية من الإشراق والإغواء. فمن خلال لاسيس والأماكن التي «تتردد» عليها[497] يجري الكشف عن المدينة وفهمها[498]، وتصبح المدينة الكتومة، في الوقت نفسه، استعارةً لآخريّة لاسيس المغرية والغامضة[499]، وكما يكشف الفكرُ عن ألغاز مشهد المدينة وخفاياه، كذلك تصبغه المخيلة بحياة جديدة؛ إذ تُبعث الحياة مجددًا بالأماكن والأشياء الميتة والمهترئة في المدينة البرجوازية الحديثة وتُشحن بالغريزة الجنسية. كما يُنزع السّحر عن المتروبول ويُعاد إضفاؤه عليه في الوقت نفسه. وهذا هو مفتاح فهم محاولة بنيامين «تلمّس» طريقه عبر البيئة المدينية، فهو يسعى إلى إعادة اكتشافها وإعادة تفعيلها من خلال القرب واللمس، وإلى تطوير صيغٍ جديدة من التمثيل والاستقبال، وإلى شَبْكِ حساسية جمالية متروبولية مع حسّية إيروسية مدينية.

ثمة أنموذجٌ آخر لتحوّل المدينة هذا في شارع ذو اتجاه واحد: لا مخيّلة البالغين الإيروسية، بل ألعاب الطفل البريئة. في سلسلة موسّعة من التأملات التي كتبها من جديد وأُدرجها في دراساته البرلينية في عام 1932، يرى بنيامين في لعب الأطفال التحامًا سحريًّا وواسع الخيال مع عالم الأشياء، هو نقيض الجشع الذي لا يمكن إشباعه والأداتيّة الخبيثة والتغريب البارد مِمّا يَسِمُ البلوغ أو الرّشد البرجوازي[500]. المحاكاة، المعاملة بالمثل، الإبداع: هذه هي السّمات المميزة في حركة الطفل العفوية اللعوبة والشروط الأساسية لتحقيق «البراءة» و«الدفء». وبعيدًا عن التواطؤ مع «انحطاط الأشياء»[501]، ينقذ الطفلُ الأشياءَ المزدراة والمنبوذة ويفتديها. فهو لا يحتقر هذه الأشياء البائسة، وربما يكون هذا هو سبب عدم «صدّها» له بصقيعها اللاذع. فالطفولة هي المرحلة التي «يختلط» فيها المرء «مع الناس والأشياء عن كثب»[502]. وفي «موقع البناء» (Construction Site) يؤكد بنيامين:

يفيض العالم بالأشياء المنقطعة النظير التي تثير اهتمام الطفل ويمكنه أن يستخدمها [...]. إنهم [الأطفال] ينجذبون بشكل لا يقاوم إلى الفتات المتبقّي من أعمال البناء أو البستنة أو الأعمال

المنزلية أو الخياطة أو النجارة. فهم يَرون في النفايات ذلك الوجه الذي يديره عالم الأشياء لهم وحدهم. وهم إذ يستعملون هذه الأشياء، لا يقلّدون أعمال الكبار بقدر ما يجمعون بين مواد من مختلف الأنواع في علاقة جديدة وفطرية من خلال ما ينتجونه أثناء لعبهم. هكذا، يصنع الأطفال عالمَهم الصّغير من الأشياء ضمن عالم الأشياء الأكبر[503].

«عالم الأشياء الصّغير» هذا هو خليطٌ من الاكتشافات التي تحدث بالمصادفة والأشياء المصنوعة المتروكة والقطع المنبوذة. وعند جمعه هذه المواد في شكلٍ جديد وتكوين جديد، فإنّ الطفل بوصفه محرتقًا[504] يحوّل العاديّ والمملّ إلى الثمين والمذهل بصورة سحرية. وتحت نظرة هذا الطفل أثناء لعبه، تكتسب الأشياء معاني مضاعفة وغير متوقعة، وتصبح أشياءً مجازية مترعة بالدلالة السرّية[505]. ويكوّن الطفل في لعبه مملكةً مسحورةً من الأشياء، «حلقة مسحورة من الشذرات»، حيث «يصطاد الأرواح التي يشمّ آثارها في الأشياء بـ «حماسةٍ وشغف» لا يزالان ظاهرين، ولكن بتوهّجٍ خافت ومهووس، لدى جامعي الآثار القديمة والباحثين والمولعين باقتناء الكتب»[506].

في رحلات «اصطياده» المتعددة، لا يحوّل الطفل عالم الأشياء فحسب، بل فضاءات المدينة المحتضرة أيضًا، ولا سيما الأقسام الداخلية الكابوسية في البيوت البرجوازية، وهي مكان يكفل «الترفُ» فيه العَدَم. ويلاحظ بنيامين في «طفلٍ مختبئ» كيف تعود البيئة المنزلية الميتة إلى الحياة من خلال ألعاب المحاكاة:

مختبئًا وراء ستارة الباب، يصبح الطفل نفسه شيئًا عائمًا وأبيض، يصبح شبحًا. ومائدة الطعام التي يجثم حانيًا ظهره تحتها تحوّله إلى وثنٍ خشبيّ في معبد أعمدته الأربعة هي أرجل الطاولة المنحوتة. وخلف أحد الأبواب يصبح هو نفسه بابًا، يرتديه مثل قناعٍ ثقيلٍ ليتحوّل إلى شامان يسحر كل من يدخل غير عالمٍ بما سيحصل له[507].

في عينيّ الطفل، يصبح القسم الداخليّ من المنزل مسرحًا للغرابة والاكتشافات السحرية: «مرة كلّ سنة، في أماكن سريّة، مع محاجر العيون الفارغة والأفواه الثابتة لأقنعتهم، تُلقى الهدايا على الأرض. وبصفته مهندسها، ينزع الطفلُ السحرَ عن شقة والديه المُعتمة هذه، ويبدأ بحثه عن بيض عيد الفصح»[508].

تبدو الإشارة إلى «المهندس» هنا مثيرة للاهتمام وواضحة لا لبس فيها: إنها تربط الطفل، باعتباره مصدر التحوّل الواسع الخيال الذي يطرأ على المنزل، بشخصية لاسيس، «مهندسة» الأماكن العامّة في المدينة، بل ومهندسة شارع ذو اتجاه واحد ذاته. وكما أنار بنيامين مشهد المدينة بشحنة أطلَقَها سعيُه الإيروسيّ إلى لاسيس في ريغا، كذلك يصبغُ الطفل أرض صيدٍ أخرى، هي البيت البرجوازي من الداخل، بالتّوقعات والآمال. ولتكون هذا المهندس، عليك أن تمتلك حاسة شمّ قوية من أجل «الأرواح» التي «يشمّها» المرء «في الأشياء»، وعينًا ثاقبة من أجل «القطع والمفاصل المخبوءة» الخاصّة بـ «جهاز الوجود الاجتماعي الضّخم»[509]. وفي زيّ هذا المهندس الخبير، على الناقد المعاصر أن يبعث الحياة في عالم الأشياء، ويجعله في حركة وثورة دائمة. فـ «العبقرية» لن تجدها في التأمل الفلسفي، بل في «العمل الدؤوب» التّقني والتكتيكي.

هذا «الناقد بوصفه مهندسًا» هو ممثل تكنولوجيا جديدة، يبني علاقة جديدة بين الكائنات والطبيعة، وهي علاقة لا تقوم على ضروب الإفراط المنتشي الخاص باللا عقلانية ولا على أداتية علوم التنوير الحيسوبية. وبدلًا من ذلك، يعلي من شأن الإيروسيّ والمحاكاتيّ واللُّعبيّ، أي التجارب والأنشطة التي تشير إلى وجود ضربٍ من الحميمية بين الكائنات الحيّة وبيئتها على أساس الوفاق والمعاملة بالمثل والاتصال المتناغم. وفي هذا الصّدد، تتسم محاجّة بنيامين المتشظّية في شارع ذو اتجاه واحد بطبيعة إشكالية ومعقدة. فالأشكال التجريبية البديلة والسابقة تمثّل وعدًا وتهديدًا في الوقت نفسه. وتختتم «بانوراما إمبراطورية» برؤية إيجابية حول صيغٍ قديمة من التفاعل مع الطبيعة، بخلاف الممارسات الحديثة المنحطّة:

يُحرّم أحد أعراف أثينا التقاط فتات الخبز المتبقّي على المائدة، لأنها تعود إلى الأبطال. وإذا تدهور المجتمع نتيجة الضرورة والجشع إلى حدّ لا يمكنه معه تلقّي هبات الطبيعة إلا بالنهب والسلب، وإلى حدّ يَنتُشُ فيه الثمار عن الأشجار قبل نضجها ليبيعها بربح أكبر، ويُجبر نفسه على إفراغ كلّ طبقٍ أمامه في عزمه على الشعور بالشبع، فإنّ التربة تفقد خِصْبِها والأرضُ تُعطي محاصيلَ فاسدة[510].

ثمة في القسم الأخير من شارع ذو اتجاه واحد، وهو القسم الموسوم «إلى القبة الفلكية»، غموضٌ أكبر. فعلى الرغم من أنّ بنيامين يبدو معجبًا بـ «الاتصال مع الكون بنشوة»[511]، ذلك الاتصال الجماعي الذي تنعّم به القدماء والمفقود منذ زمن طويل، فإنّ الأسطوري والشيطاني يهدّدان دومًا بإعادة فرض نفسيهما في السّياق الحديث على هيئة عودة عنيفة وكارثية للدوافع المكبوتة. ومن

وجهة نظر بنيامين، تشكل الحرب الكبرى الأخيرة مثالًا على انطلاق قوى الفوضى والدمار المسعورة بمساعدة من التكنولوجيا العسكرية المعاصرة وقدراتها التدميرية المرعبة[512].

لقد بددنا نحنُ الحديثين السّحرَ عن الكون والطبيعة، لكن تحت رعاية الرأسمالية والإمبريالية وما تفرضانه من ضرورات، «اللهاث» المسعور «وراء الرّبح»[513] والسّعي الوحشي الذي لا يرحم إلى السلطة. يعلق بنيامين قائلًا: «إنّ السيطرة على الطبيعة، كما يعلّم الإمبرياليون، هي غاية التكنولوجيا كلّها. لكن من ذا الذي يثق برجلٍ يحمل العصا في يده ويدّعي أنّ سيطرةَ الكبار على الصغار هي غاية التربية؟ وعلى النحو نفسه، ليست التكنولوجيا سيطرة على الطبيعة بل على العلاقة بين الطبيعة والإنسان»[514]. وتبرز أهمية خبرة الناقد هنا. فلا السحر ولا العلم، ولا التنجيم ولا الفلك، ولا «غيبوبة المنتشي» التي يدّعيها الشامان ولا برودة الدم الوحشية التي تميّز «حامل العصا» يخوّلونه الحصول على هذه البصيرة. وبدلًا من ذلك، يدعو بنيامين إلى التمحيص المتّزن، الإحساس الجمالي، الحساسية الإيروسية لدى المهندسة المدينية، سيّدة التكنولوجيا التي تعرف كيف ومتى «تتلمّس» طريقها في المدينة، وكيف ومتى «تشقّه» في المؤلف.

السريالية والإشراق الدنيوي

لا يعود الفضل في مجموعة بنيامين من الأقوال المدينية المأثورة ومشروع الممرات المسقوفة المتشظّي إلى مهندسة لاتفية فحسب، بل إلى فلاحٍ باريسيٍّ أيضًا (كتاب لوي أراغون، فلاحٌ باريسي[515] (1926)) وطيفٍ مديني (رواية نادجا لأندريه بريتون، 1928)[516]. فمن بين كل الحركات الطليعية في ذلك الوقت، كانت السريالية أكثرها إثارة لاهتمام بنيامين وتأثيرًا فيه، لكن هذه الحماسة لم تُعمِه عن رؤية قيودها، كما يتّضح من شذرته «عملٌ حلميٌّ هابط» (Dreamkitsch)[517] ومقالة عام 1929 «السريالية: اللقطة الأخيرة للإنتليجنسيا الأوروبية» (Surrealism: The Last Snapshot of the European Intelligentsia). ويتّسم شارع ذو اتجاه واحد بأنه مترعٌ بالتقنيات والموضوعات السريالية: التّصوير الشعري لمشهد مدينة دَبَّت فيه الحياة بصورة تخيُّلية وإيروسية بوصفه مسرحًا للسُّكْر والإغواء، إعادة تشكيل الأشياء التي تبدو مبتذلة لتصبح مصدرًا للإشراق الثوري والنّقد الانفجاري، تطوير صيغٍ جديدةٍ من الكتابة تضع الصور الحلمية والنّكت في المقدّمة، التّشديد على صيغ التمثيل التصويرية مثل المونتاج. فالسريالية، في تصوّرها الحداثة على أنها «عالم أحلام» من الاستيهامات والأشكال الأسطورية، تُفصِح عن

رؤية للثقافة السّلعية المعاصرة ستغدو، وإن كانت ضبابية، رؤية مركزيّة في عمل الممرات لبنيامين. وعلاوة على ذلك، سيترابط التشديد السريالي على «الإشراق الدنيوي» و«ديالكتيك السُّكْر» مع بعض مبادئ بنيامين النقدية الرئيسة (الشذرة المونادولوجية، حياة العمل الفني/الشيء اللاحقة، الفسيفساء والتركيب) وسيعمل على إعادة تركيزها في طريقه لتشكيل بعض الأسس المنهجية لدراسة الممرات.

تصبح باريس المعاصرة، في كتابات أراغون وبريتون، المسرح المفضّل للأشكال الجديدة من التجربة والممارسة الجمالية، وهي أشكال ستفضي إلى إدراكٍ راديكالي «لِما يصبغ الوجود اليومي من روائع»[518]. ويصبح العاديّ والمملّ مصدرًا للإلهام والإشراق والسكر. وتغدو المدينة مشهدًا حلميًّا[519]. ويقدّم أراغون، الذي اتّخذ من ممر الأوبرا (Passage de l'Opera) نقطة انطلاقه، سلسلةً من التخيلات المفرطة تتحوّل فيها البيئة المتروبولية إلى موضع أشكالٍ من الجذل والهلوسة تتميّز بحداثتها. ففي المدينة المعاصرة، يؤدي تكاثر الأشياء ووفرة الإشارات وسرعة إيقاع الحركة المدوّخ إلى «دوار ما هو حديث»[520]، وهو حساسية منتشية تمكّن الكاتب من إبصار ضروب سحر المكان المديني وروائعه السّرية[521]. ويبحث أراغون عن تقديرٍ حسّيٍّ جديد للمتروبول (من خلال اللمس تحديدًا)، لـ «يتلمّس» طريقه في المدينة، هاجرًا بذلك الدّليل المضجر (والغادر) الذي يقدّمه العقل التقليدي:

لم أعد أودّ أن أتراجع عن الخطأ الذي ترتكبه أصابعي، وذاك الذي ترتكبه عيناي. فأنا أعلم الآن أنّ هذه الأخطاء ليست مجرّد ألغامٍ بل هي سبلٌ غريبة تقود إلى وجهة لا يمكن لغيرها أن يكشفها لي [...]. تحت كلّ خطوةٍ نقوم بها تنبثق أساطير جديدة. وتبدأ الأسطورة حيث عاش الإنسان، وحيث يعيش [...]. أسطوريّات تنحلّ خيوطُها وتنسلّ. إنها معرفة، علم حياة لا ينفتح إلا أمام أولئك الذين ليس لديهم حنكة فيه[522].

تكشف ضروب التجوّل الحدسيّة وواسعة الخيال هذه عن سمات المدينة المخبوءة والاستيهامية، عن شخصيتها «الخيالية» الحقيقيّة. وتكتسب باريس سيماء سريالية[523]، وخاصّية أسطورية. يكتب أراغون: «شرعت في بناء فكرة عن أسطوريات متحرّكة. كان من الأدقّ تسميتها أسطوريات ما هو حديث. وتحت هذا الاسم بدأت في تصوّرها»[524]. لا تشير هذه الفكرة، فكرة «أسطوريات حديثة»، إلى العبادة القديمة للقوى الشيطانية وخضوع الكائنات المخلوقة للطبيعة[525]، بل إلى الخنوع المعاصر أمام الماكينات القويّة والسلع المغوية والأسماء والعلامات التجارية

الخاصّة بالرأسمالية الحديثة[526]. وعلى الرغم مما يبدو أنه «استيهامات مفرطة النشاط»[527] لمخيلة فنية شديدة الإثارة، يوفّر عمل أراغون أسطوريات حديثة لبنيامين تقنية تغريب تربك نظرتنا القنوعة والمعتادة، وتستثير حساسيتنا مجددًا تجاه مشهد المدينة الذي نراه يوميًّا. ففي «ديالكتيك السّكر»[528]، تؤكد السريالية على الفرق بين ما يبدو قائمًا وما هو قائمٌ حقيقةً، كما تُعنى بطابع المظاهر السطحية المضلل والخادع. وعندما يجعل أراغون مشهد المدينة عجيبًا ووحشيًّا وغير مألوف، فإنه يفضح أسراره الدنيوية، ويقترب بنا من حقيقة الأشياء المخفية[529]. يخلق القربُ شعورًا جديدًا بالتغريب، ويخلق التغريب حميمية جديدة. فالسريالية تقشع السّحر عن المدينة من خلال السّحر، ومن هنا تنبع قوة «الإشراق الدنيوي»[530] السريالي ووعدُه.

في عمل بريتون نادجا، يتزامن هذا التقدير المكثّف لمشهد المدينة[531] مع حساسية إيروسية تولّدها مواجهات المؤلف مع ملهمته المحيّرة التي تنتابه كما الشّبح والتي سُمّيت الرواية على اسمها[532]. وفي مغامرات بريتون المغوية، تتخذ باريس طابعًا سريع الاهتياج، تمامًا كما فعلت ريغا بالنسبة إلى بنيامين الذي يكتب:

بريتون ونادجا هما العاشقان اللذان يحولان كلّ ما اختبرناه في الرحلات الحزينة على السكك الحديدية [...] وفي أصائل أيام الأحد الموحشة في الأحياء البروليتارية في المدن الكبرى، وفي النظرة الخاطفة الأولى عبر زجاج النافذة الذي غبّشه المطر في شقة جديدة، إلى تجربة ثورية، إنْ لم نقُلْ إلى فعل ثوريّ؛ فهما يصلان بقوى «الجوّ» الهائلة المخبوءة في هذه الأشياء إلى حافّة الانفجار[533].

تشحن السريالية المبتذل والرّتيب بطاقة حارقة. وفي مثل هذه الظروف الخطرة، على المرء أن يعالج الأشياء بعناية فائقة. وبذلك يبزغ نوعٌ جديدٌ من القرب من مملكة الأشياء: بريتون «قريبٌ من الأشياء التي تقترب منها نادجا أكثر من قربه من نادجا نفسها. ما هي هذه الأشياء؟ لا شيء يمكن أن يكشف عن السريالية أكثر مما يفعل ناموس هذه الأشياء»[534]. «فهذه الأشياء» هي أشياء عُثر عليها مصادفةً (objets trouvés)، نتاجات متقادمة من الماضي القريب عفّى عليها الزمن، وبقايا اكتُشفت في الممرات المسقوفة المدمّرة وأسواق السّلع المستعملة الباريسية[535]، «بازار العجائب»[536]. وتكتسب هذه الأشياء الغريبة والمنتهية الصلاحية، بتحررها من سياقها واستعمالها الأصليَّين، قيمة «استعمالية جديدة» معينة عند السرياليين بوصفها صورًا ومصادر إشراق[537]،

حيث يكشف التقادم أسرار الحداثة. وهذا التبّصر هو أكثر «اكتشافات» بريتون «استثناءً»[538]. يكتب بنيامين في مقطع مفتاحي:

كان أوّل من أدرك الطاقات الثورية التي يمكن أن تظهر في «البالي»، في الأبنية الحديدية الأولى، في المباني الصناعية الأولى، في الصّور الأولى، في الأشياء التي بدأت بالاندراس، في آلات البيانو الضخمة، في فساتين من خمس سنوات خلت، في المطاعم الرّائجة التي بدأت تقلّ شعبيتها. لا أحد يمكنه أن يقدّم مفهومًا دقيقًا حول العلاقة بين هذه الأشياء والثورة أكثر مما يستطيع هؤلاء الكتّاب. ولا أحد قبل أصحاب الرؤى والعرّافين هؤلاء أدرك كيف يمكن للفقر المدقع - ليس الفقر الاجتماعي فحسب بل المعماريّ أيضًا، فقر المنازل من الداخل، الأشياء المستعبَدة والمستعبِدة - أن يتحوّل بشكلٍ مباغتٍ إلى عدمية ثورية[539].

يكتشف بنيامين في السريالية تقديرًا راديكاليًّا لحياة الشيء اللاحقة يعكس فهمه الخاص لحياة النّص اللاحقة. ففي وجود العمارة والسلع والابتكارات التكنولوجيا بعد موت صاحبها، تُلغى المقاصد والمعاني الأصلية وتُستبدل. ولا يظهر المضمون الحقيقي المختبئ في هذه الأشياء إلا من خلال عملية تدمير. وتكون لحظة الاندثار هي لحظة إشراق دنيوي أخير. وهنا أيضًا، تعمل السريالية على إبادة أذواق الفن والثقافة البرجوازيِّين وأهوائهما وحساسياتهما من خلال سخرية عديمة الشفقة. فالسريالية، كما يرى بنيامين، لا شيء سوى «موت القرن التاسع عشر في الكوميديا»[540].

تدشن السريالية، بإلغائها المسافة التبجيلية بين المشاهد والعمل الفني التقليدي[541]، ممارسات جمالية جديدة تقوم على الفورية في الزمان والمكان. ويقدّم أراغون «مدخلًا إلى عوالم ما هو حاليّ، أي عالم اللقطة»[542]، حيث يُطلق العنان لقدرات السّكر والمخيلة (ما يُفهم هنا على أنه تشكيل الصور). يكتب:

إن الرذيلة المسمّاة بالسريالية هي الاستعمال المفرط والجيّاش للصورة المخدِّرة، أو الأحرى إنها استثارة الصورة بشكلٍ طليق بغرض الاستثارة نفسها أو من أجل عنصر التشويش الذي لا يمكن التنبؤ به وعنصر الانمساخ الذي تقدّمه في مجال التمثيل: حيث تُجبرك أيّ صورة في أيّ مناسبة على إعادة النظر في «الكون» بأسره[543].

ليست الصورة صيغة التمثيل البارزة فحسب، بل هي نقطة الوصول الوحيدة إلى العالم الدنيوي أو إلى التبصّر فيه، «سبيل المعرفة كلّها»[544]. وفي كتابات أراغون يجتمع معًا حقل الصور واحتمالات الفكر الأصيل والتقاط ما هو ملموس، وهي المكان الذي تعثر فيه صور بنيامين الفكرية، تلك الأعمال المصغّرة والمتشذّرة، على إلهامها وضرورتها[545].

بالنسبة إلى أراغون، الصّورة هي «سلّمٌ سرّيٌّ» إلى «الاستيهامي أو المدهش»[546]. مملكة اللا وعي ومملكة الأحلام والرؤى. والاعتقاد بأنّ اليوميَّ عالمٌ حلمي ينتظر التفسير[547] هو واحدٌ من أعمق تبصّرات السريالية من وجهة نظر بنيامين؛ إذ توجه السريالية انتباهنا إلى تلك التحولات الحسّية المدهشة التي تتسبب بها أحداث عرضية، لُقىً سعيدة، قطعٌ من الأحلام شبه منسيّةٍ، ضروبٌ مناسبة من سوء الفهم[548]، نكتٌ[549]، تورياتٌ وتلاعبٌ بالكلمات[550]. وتوفّر المصادفات والأحداث العرضية مدخلًا إلى عالم الصور، وتدخّلًا فيه. والأهم من ذلك أن السريالية، في هذا التجاور المتنافر للعناصر المتشذِّرة، وفي تقنية المونتاج، ترفع قيمة الصدمة الخاصّة بالكلام التافه والتعبير غير المنطقي والشيء الملغّز إلى حدّها الأقصى[551]؛ إذ تجري في المونتاج إعادة تركيب الصور والأصوات والكلمات بل والحروف المفردة[552] في تشكيلاتٍ مدهشة. كما يجري إبراز الفروق والحدود بين الأشياء أحيانًا وطمسها أحيانًا أخرى، وهذا هو ثمن ديالكتيكيّات السكر ومتعتها. يكتب بنيامين عن السريالية:

ضمّت كلّ شيء كانت على اتصال معه. ولم تَبْدُ الحياة تستحق العيش إلا عندما أَبْلَت أقدامُ العدد الهائل من صور الماضي والمستقبل التي تفيض إلى الذاكرة العتبةَ بين الاستيقاظ والنوم لدى كل شخص، ولم تَبْدُ اللغة هي ذاتها إلا عندما تداخل الصوت والصورة والصورة والصوت بدقّة وإحكام آليين وتعابير مناسبة بحيث لا يبقى أيّ شقّ يوضع فيه قرش في الماكينة التي تدعى «المعنى». هكذا تأخذ الصورة واللغة الأولوية[553].

بالتالي، ثمة ضرورة لإيجاد صيغة جديدة من الكتابة: «كتابات هذه الحلقة ليست أدبًا بل شيئ آخر؛ توضيحات، كلمات سرّ، وثائق، خدعٌ، أشياء مزورة إذا شئت، لكنها بالتأكيد ليست أدبًا بأيّ حالٍ من الأحوال»[554]. هل ثمة توصيف يناسب شارع ذو اتجاه واحد أكثر من هذا؟

من ناحية أخرى، ينبغي توخّي الحذر هنا؛ فمع كلّ ما ينطوي عليه شارع ذو اتجاه واحد من عناصر وتقنيات سريالية متعددة، سيكون من الخطأ القول عنه إنه تجربة في الكتابة السريالية. وهو

يعكس أيضًا تحفّظات بنيامين القوية في ما يخصّ كتابات أراغون وبريتون. وتقول مارغريت كوهن: «في الوقت الذي تذكّر سمات عدة من شارع ذو اتجاه واحد بالسريالية، ثمة هجومٌ عنيفٌ على الحركة يتغلغل في النّص»، هجومٌ يظهر على أشدّه «في ما يبدو أنه الموافقة الأوضح على ممارسات الحركة، أي استخدام التجاورات التي تشبه الحلم لإحداث تصورات أخّاذة»[555]؛ فصور بنيامين الحلمية، كما تجادل كوهن، ذات نسقٍ مختلفٍ عن نسق السرياليين. ومثالها على ذلك هو شذرة من قسم بنيامين المعنون «تذكارات السفر»، يرسم فيها جملة من التشابهات بين كاتدرائية مرسيليا المبنية حديثًا ومحطّة القطار[556]. وبينما يشير هذا التجاور اللعوب بين البناءين إلى آثار سريالية، يقدّم بنيامين «توليفة مذهلة وغريبة كل الغرابة ولكنها مفهومة تمامًا تشبه مونتاج آيزنشتاين[557] (Eisenstein) أكثر مما تشبه تحوّلات الصورة السريالية»[558]. فمعنى استعارة بنيامين واضحٌ ومضبوطٌ وسهلٌ بينما تتسم الصورة السريالية بأنها صاعقة ومفرطة ومحيّرة؛ ذلك أنّ شارع ذو اتجاه واحد، بكلّ تصويره الحلمي، هو تمرينٌ في الرصانة الأدبية، لا في إطلاق العنان الشعريّ[559]. وفي الواقع، يرى بنيامين أنّ الصور الحلمية لا تكتسب قيمة نقدية إلا عند أولئك الواعين تمامًا والمتحكمين بأنفسهم. وهو ينبّه إلى أنّ الخط الفاصل بين النوم واليقظة يجب ألّا «يبلى»، باعتبار أنّ «استعادة الحلم من غير عاقبة غير ممكنة إلا من الضفّة البعيدة وفي وضح النهار»[560]. فخطأ «قصّ الأحلام على معدة خاوية»[561] عندما يكون المرء «لا يزال متواطئًا مع عالم الحلم جزئيًّا»[562] هو خطأ يميل السرياليون إلى ارتكابه في كثيرٍ من الأحيان. ومن وجهة نظر بنيامين، يجب أن يكون هناك «فصلٌ بين عالم الليل وعالم النهار» و«إحراقٌ للحلم في عملٍ صباحي مركّز»[563]. فالمنظّر النقدي الحقيقي لا يقبع متراخيًا في مملكة الأحلام بكسل تامٍ، بل يدرك الحاجة الملحة إلى الاستيقاظ، حيث إنّ المراد من لحظة الإدراك لا أن تكون مادة مُسْكِرَة، بل نداءً إلى العمل وساعة منبّهة.

ليست مقالة بنيامين حول السريالية أنشودةً تحتفل بـ «طورها البطوليّ»[564]، بل تدخل نقدي في حياتها الوجيزة اللاحقة من أجل استخلاص مضمون حقيقتها الثوريّ وإنقاذه. والقيام بذلك، كما يشير بنيامين في تشبيهٍ مطوّلٍ، يتطلب أن يقف المرء باتجاه انحدار التيار إلى الأسفل قليلًا، بعيدًا عن خرخرة السيول الأولى، لكي يرى ما «إذا كان بإمكان هذه التيارات الفكرية أن تولّد ينبوعًا يكفي الناقد لتشييد محطته عليها»[565]. ففي أسفل «الوادي»، يقلّ احتمال أن يزدري المرء ذلك التيّار بوصفه «جدولًا متواضعًا»[566] أو أن يجرفه فيضان الحماسة. وهنا يصبح بإمكان المرء أن «يقيس

طاقات الحركة»[567]، ويختبر وضوحَ أفكارِها ونقاءَها وقوّتَها. وبالنسبة إلى بنيامين، غالبًا ما تكون السريالية أقل من المستوى المتوقع.

تنزع «كتب السرياليين الملتبسة»[568] إلى «الوقوع في شرك عددٍ من التحيّزات الرومانسية الوخيمة»[569]. وبينما يُثني بنيامين على «مفهومهم الراديكالي للحريّة» الذي لا يقبل المساومة، ذلك المفهوم المُطهّر من «العاطفة» البرجوازية وضروب التقوى «الليبرالية-الأخلاقية-الإنسانوية»، يبقى مضمون سياستهم «الشّاطح» إشكاليًّا[570]. ويعلق بنيامين: «الاستفادة من طاقات السّكر لتحقيق الثورة هو المشروع الذي تشدّد عليه السريالية في جميع كتبها ومشروعاتها»[571]. لكنه يبقى مشروعًا مطوّقًا على الدوام؛ ذلك أنّ السرياليين، في مكوثهم الطويل وسط الأحلام والرؤى، يتخبّطون في «تصوّرٍ غير ملائمٍ وغير ديالكتيكي لطبيعة السّكر»[572]. فتلك البصيرة لا يمكن اكتسابها إلا من خلال استنطاق الاستيهامي والأسطوري بشكلٍ فعّال. ويكتب بنيامين أنّ «ذلك التشديد الدرامي المصطنع أو المتطرّف على الجانب الغامض من الغامض لا يُفضي بنا إلى مكان. إننا لا ننفذ إلى اللغز إلا بقدر ما نتبيّنه في عالم الحياة اليومية، وذلك عن طريق إبصار ديالكتيكي يرى اليوميّ بوصفه لا يقبل النفاذ إليه، وما لا يقبل النفاذ إليه بوصفه اليوميّ»[573]. ولهذا، يصدر حكمًا قاطعًا حول هذا الأمر: «لا يجد الإشراق الدنيوي في السرياليين مكافئًا له دائمًا، ولا مكافئًا لأنفسهم»[574]. أما أراغون، فيخلب لبّه ما يراه من ميثولوجيا حديثة مدهشة، بينما يفتتن بريتون بما هو باطني وتسحره ضروب العبادة الغامضة[575]. لكن الحرية أصبحت تشوبها الخرافات. وعندما يمتلك المرء «شخصية» لا تعوزه الحاجة إلى السؤال عن «المصير» الذي ينتظره[576].

لا يمكن قياس أهمية السريالية إلا من خلال فعاليتها السياسية؛ إذ تتدخّل «سياستها الشعرية»[577] في عالم الصور للتخلص من الهيمنة البرجوازية الجمالية والثقافية، والانتقال أبعد من مجرّد «التأمل»[578]، لكنّ ميولها الباطنية تحدّ من أي انجذاب إلى البروليتاريا الثورية[579]؛ حيث يستبق «عالمُ الصورة الذي يقدّمه لنا الإشراق الدنيوي» تحوّلَ الحياة المادية اليومية (وتحوّل التكنولوجيات والأجساد) ويجب أن يتوافق معه[580]. وعالم الصورة هذا هو مملكة لعب المخيّلة الحرّ. ويرى بنيامين أنّ السرياليين هم وحدهم القادرون على تبيّن هذه الضرورة، والاندفاع في اتجاهها، ولو كان ذلك عبر بعض المسالك المتعرّجة والمظلمة على نحوٍ غريب؛ إذ ينبغي إعادة توجيه تيارات السريالية الراديكالية، وطاقاتها الثورية وإمكانيّتها المشحونة وإعادة استعمالها في تعبئة السّخط والاستياء[581]. وأصبحت مهمة إيقاظ الجموع الحالمة من سباتها القنوع هي مفتاح

افتتان بنيامين المستمر بباريس، ونقطة انطلاق بحثه المتشظي في ماضي المدينة القريب: مشروع الممرات المسقوفة. وهكذا نجد أن على المنظّر النقدي أن يتعلم أن يكون مهندسًا هيدروليكيًّا ومدينيًّا في الوقت نفسه.

خلاصة

بدأت كتابات بنيامين من منتصف عشرينيات القرن العشرين فصاعدًا تطوير نقدٍ حيويٍّ وعنيفٍ للثقافة الحديثة. وعلى الرغم من أنه بقي ناقدًا ومراجعًا أدبيًّا غزير الإنتاج، أظهرت «دورة إنتاج» شارع ذو اتجاه واحد أنّ مهمة إعادة خلق النقد ليست مجرّد مشروعٍ أدبيٍّ، بل مهمة سياسية تشمل مجالات عدة مثل الثقافة السلعية، وسائل الإعلام الجديدة، العمارة والتجربة المتروبوليتين؛ ذلك إن بنيامين، بتأثره بالمادية التاريخية، وبمساعدة من التكامل السريالي بين الجماليات والسياسة والحياة اليومية، لاحظ يومًا بعد يوم تقادمَ «النقد الأدبي» بوصفه جنسًا مستقلًّا أو نشاطًا منفصلًا عن الشؤون الثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية الأكبر. وليس الناقد المعاصر الحقيقي بصاحب حرفة ضيقة، بل «مسبّع كاراتٍ» ثقافي، ومحرتقٍ. وعليه أن يتحوّل عبر التدرّب على التقنيات المتعددة من قارئ مجلداتٍ ضخمة وكاتبٍ لها إلى خبيرٍ متفجرات، ومهندسٍ يقوّض عالم أحلام الحداثة نفسها.

لا يعني توسيع الآفاق النقدية هذا التخلّي عن مبادئ النقد المحايث التي طوّرها بنيامين في «دورة إنتاجه» الألمانية. بل على العكس، ستنتقل هذه المبادئ من العالم النصّي إلى عالم التحليل المادّي، وتكتسب تصريفًا معاصرًا: الشكل السلعي بدلًا من العمل الفني بوصفه شذرة مونادولوجية، الحطام المعماري بدلًا من النّصوص المُذَلَّة، الصورة الفكرية بدلًا من الأطروحة، المونتاج السينمائي بدلًا من الفسيفساء، الصورة الديالكتيكية بدلًا من أصل التكوين. وربما تغيّرت مفردات بنيامين المفهومية، إلا أن المبادئ بقيت نفسها: التهديم، التشذّر، (إعادة) البناء، التمثيل. وعلى الرغم مما شعر به في ما يتعلق بـ «دورات» الإنتاج والاختتام والوقف، كان بنيامين نفسه واعيًا تمامًا لاستمراريات مقاربته. وإذا كان بمقدور الشكل المهمَل والمزدرى من مسرح الرثاء أن يعبّر عن رؤية العالم الخاصّة بالباروك ويكشف عنها، فربما يكون بالإمكان أيضًا فكّ ألغاز الحداثة عن طريق الاستعادة والاستنطاق والتوصيف النقديين لمهمّشاتها، ومخلّفاتها، والمنبوذين فيها والمهملين. وهذا ما سيكون هدف مشروع الممرات المسقوفة، في تقديمه لـ «ما قبل تاريخ» الحاضر، أو

«أصول» الثقافة الحديثة. ويمكن العثور على «أصول» مشروع الممرات لا في إيطاليا عام 1924 وحدها بل في سويسرا عام 1919 أيضًا. بل ولن يكون من الخطأ القول إنه: «جرى تصوّره في عام 1916. ولم يكن قد كُتِبَ في عام 1940».

4
باريس والممرات المسقوفة

مقدمة

إذا كان شارع ذو اتجاه واحد يمثّل محاولة بنيامين الأولى لـ «التوصّل إلى تفاهم مع» باريس[582] فإنّ عمله الثاني، وهو «كتابٌ يدعى ممرات باريس المسقوفة»[583]، سيثبت أنّه أشمل وأكثر منه ديمومة، على الرغم من أنّه يتّسم بالمقدار نفسه من التشذّر والإلغاز؛ فهذا المشروع الذي كان ثمرةً لأشدّ النوايا تواضعًا سيزداد في الطموح والاتساع والتعقيد ليصبح شغل بنيامين الفكري الشاغل واللانهائي، و«مسرح صراعاتي وأفكاري كلّها»[584] كما وصفه في إحدى المناسبات[585]. وكان بنيامين قد بدأ تصوّر نصّ «الممرات المسقوفة»[586] (Passagen) في الأصل أثناء زيارة له إلى باريس في آذار/مارس 1926على شكل مقالة بالتعاون مع فرانز هيسل، وهي وصفٌ مقتضبٌ لسوق باريسي مقنطرٍ معاصرٍ ومتهدم، كُتِبَت في عام 1927 لمجلة Querschnitt. لكن عند اقتراب نهاية العام، كان بنيامين يعمل بمفرده على مقالة ثانية «لافتة للغاية ومحفوفة بالمخاطر» بعنوان «ممرات باريس المسقوفة: مسرحية خرافية ديالكتيكيّة»[587]. وقَدَّرَ أنّ كتابة هذا النص «ستستغرق بضعة أسابيع»[588]، كما كان من المفترض أن يستكمل، كما رأينا، «دورة» باريسية مميزة من المصغّرات الأدبية[589]. والحال أنّ أسابيع قليلة كانت كفيلة بأن يعيد بنيامين النظر في هذا الجدول الزمني بعدما «بدت هذه المقالة أطول مما ظننته سابقًا»[590]. وفي ربيع عام 1928 كان بنيامين يعمل «معظم الوقت على ممرات باريس المسقوفة وحدها»[591]. واتّسع نطاق المشروع بوضوح في الوقت الذي بدأت تبرز فيه معالمه التاريخية والمنهجية. ومن نزهة قصيرة في الممر المسقوف، تحوّل مشروع الممرات إلى استكشاف نقديٍّ تاريخيٍّ شاملٍ وفي توسّع مستمرّ حول كلّ

ما يخصّ باريس القرن التاسع عشر، إلى دراسة مدينية لآثار الماضي القريب. هكذا، كانت دراسة بنيامين تصبح أكثر سحرًا، وأكثر تطلّبًا[592].

رأى بنيامين إلى مقالته التي كتبها في الأشهر الأولى من عام 1929حول السريالية على أنها ذات صلة وثيقة بـ مشروع الممرات الذي كان يجري العمل عليه آنذاك:

يمثل هذا العمل، في الواقع، شاشة موضوعة أمام ممرات باريس [...] والمسألة هنا هي بالضبط مسألة ما أشرتَ أنتَ إليه في إحدى المرات بعد قراءتك شارع ذو اتجاه واحد: الوصول إلى أقصى حدّ من الملموسية في عصرٍ من العصور، كما تتجلّى في ألعاب الأطفال، أو في أحد المباني، أو أحد مواقف الحياة الحقيقية. إنه مغامرة محفوفة بالمخاطر وتحبس الأنفاس[593].

تجتمع معًا «ملموسية» الصور الفكرية، وراهنية الظواهر الدنيوية الحاسمة للغاية في شارع ذو اتجاه واحد، وتقنيات الإشراق الدنيوي السريالي، في مشروع الممرات وتزداد حدّتها. كما يُرفع النقاب عن الأشياء والمنشآت والتجارب التي نجدها كل يوم في باريس القرن التاسع عشر بوصفها استيهامات وخيالات، وبوصفها أشكالًا أسطورية حديثة، وعناصر عالمٍ من عوالم الأحلام. ويحوّل هذا التجاور المتفجر للنتاجات، والصور المنتقاة من هذه العوالم الخرافية، الوعيَ المعاصرَ ويأتي بصحوة مفاجئة من الماضي القريب. وقد عبّر بنيامين عن انشغاله التام بهذا المشروع في أسلوبٍ سرياليّ نمطيّ: «وأنا في الممرات، ’يكون الأمر بالنسبة إليّ كما لو أنني في حلم، كما لو أنها جزءٌ مني[594]‘».

تآمرت الأحوال المادية اللامستقرة مع الظروف الصعبة على الصعيد الشخصي والوضع السياسي المتدهور وعرقلت تقدّم مشروع الممرات في أوائل ثلاثينيات القرن العشرين[595]. لكن بنيامين احتفظ بشعورٍ واثقٍ من أهمية مشروع الممرات المسقوفة، على الرغم من هذه الإلهاءات والمشكلات، ولا سيما مغادرته الأخيرة برلين في آذار/مارس 1933. يقول «فيه [...] تكمن أهم التوجيهات، بالنسبة إليّ»[596]. وكانت هذه «التوجيهات» قد أفضت إلى عدد من الدراسات ذات الصلة غير المباشرة خلال هذه الحقبة: «مقالة رئيسة عن الفن الجديد (Jugendstil)» غير مكتوبة[597]، ونص «تاريخ موجز للتصوير» عام 1931 الذي طوّر موادَّ ضَمَّتها «الالتفافة Y» (التصوير الضوئي). لكن هذه الكتابات الهامشية كانت مصدر سخطٍ لا مصدر ارتياح: «أنت تدرك أن مقالتي حول التصوير الضوئي تطوّرت عن المقدمات؛ لكن ما الذي يمكن أن يوجد أكثر من

المقدمات والملحقات؛ لا أتخيل أن يرى المشروع النور قبل أن أضمن سنتين من العمل عليه من دون انقطاع»[598]. في عام1932، تحوّل اهتمام بنيامين، بعكس المتوقع، وإن كان ذلك لأسبابٍ مفهومة، إلى برلين، المدينة التي كان سيغادرها خلال وقتٍ قريب؛ إذ كان العملان «يوميات برلينية» و«طفولة برلينية في مطلع القرن العشرين» استكشافَين في الذاكرة المدينية شَكَّلا تجارب تأريخية لمشروع الممرات المسقوفة[599]. لكنّ هذين النصّين، الأقرب إلى «مقدمات وملحقات»، وفّرا دليلًا آخر على تعليقه المستسلم، ولكن المتبصّر: «مع أنّ كثيرًا [...] من أعمالي تعدّ انتصارات ضيقة النطاق، فإنها قُوبِلَت بهزائم واسعة النطاق»[600].

اكتسب مشروع الممرات زخمًا جديدًا بين عامي 1934 و1935، أثناء عمل بنيامين المكثف في المكتبة الوطنية. فبعد صيف من النشاط المتواصل، أبلغ هوركهايمر بنبرة واثقة، في أواخر خريف عام 1934، أن «بنية الكتاب تقف واضحة أمام عيني»[601]. وكانت استجابة هوركهايمر مشجّعة؛ إذ تلقّى بنيامين دعوة من معهد البحوث الاجتماعية، الذي انتقل موقتًا إلى جنيف، لتقديم عرضٍ (exposé) أو وصفٍ موجز لِـ مشروع الممرات. وبالنتيجة، فإنّ «العمل»، كما كتب بنيامين، «يدخل مرحلة جديدة، يصبح فيها أقرب إلى الكتاب للمرة الأولى، ولو من بعيد»[602]. وانطوت هذه «المرحلة الجديدة» أيضًا على تسمية جديدة: «استبعدت عنوان ’ممرات باريس المسقوفة‘ وعَنْوَنْتُ المسودة ’باريس عاصمة القرن التاسع عشر‘؛ وأطلق عليه شخصيًّا: ‘Paris capitale du XIXe siècle’»[603].

حظي العرض بردود أفعالٍ مختلطة؛ إذ بقيت حماسة هوركهايمر على أشدّها[604]، بينما أعرب أدورنو في رسالة بتاريخ 2 آب/أغسطس 1935 عن عددٍ من الهواجس الجدّية؛ فهو لم يكن معجبًا بتوصيف بنيامين لباريس القرن التاسع عشر على أنها عالم أحلام، ولا باستخدامه أقوالًا مثل الصنمية السلعية[605]، والاستيهامات، والجموع الحالمة؛ فهذه الأفكار، بالنسبة إلى أدورنو، ولا سيما تلك المتأثرة بالحوافز السريالية: افتقرت إلى الوضوح والقدرة على التمييز، وبدت أنها تنقل بصورة ساذجة حالات نفسية فردية ومقولات تحليلية نفسية فردية إلى عمليات اجتماعية مادية ومعقدة[606]. وبالأخص نظر أدورنو إلى التصوّر الذي طوّره بنيامين للسلعة، بوصفها «صورة أُمنية» (wish image) وبوصفها تعبيرًا في شكلٍ مشوّهٍ عن الدوافع الطوباويّة الحقيقية التي تنبعث من نوعٍ من «الجمع الحالِم» (dreaming collectivity)، على أنه صيغةٌ تعيسةٌ للغاية؛ فهذا التصوّر لم يهتمّ، على سبيل المثال، بمرتبات الطبقة التاريخية المختلفة، وبالطابع الديالكتيكي للصنمية السلعية[607].

والحال، إنه يحمل عددًا كبيرًا من التقاطعات مع أفكار النماذج غير التاريخية، والصور القديمة/ البدائية، واللاوعي الجمعي التي وضعها كارل يونغ ولودفيغ كلاغس. ويُعدّ نقدُ أدورنو مفهومًا بعض الشيء، على الرغم من أن فكرة السلعة بوصفها «صورة أُمنية» هي، كما آمل أن أبيّن، ديالكتيكية بكلّ معنى الكلمة. وعلى أي حال، بدأ بنيامين، باقتراحٍ من أدورنو، التحضير لـ ملحقٍ نقديٍّ سيفيد في «صيانة بعض أسس 'ممرات باريس المسقوفة' بشكلٍ منهجي»[608]، وذلك بعد إيضاح الفرق بين مفهومه حول الصورة الديالكتيكية وفكرة يونغ حول «الصورة القديمة»[609]. لكن هذا الملحق بقيَ، مثل مشروع الممرات نفسه، غير مكتوب.

سرعان ما سيكتشف بنيامين أنه لم يكن الوحيد في إجراء بحثٍ حول الحياة والثقافة الباريسية في الإمبراطورية الثانية؛ إذ كان زميله في المنفى، سيغموند كراكاور، يعمل أيضًا على هذا الموضوع، متتبعًا سير الأوهام وضروب خداع الذات الاستيهامية في ذلك العصر بالكشف عن حياة المؤلف الموسيقي جاك أوفنباخ وعمله. ويتوغّل كتاب جاك أوفنباخ وباريس زمانه في تفصيلات شخصية أوفنباخ ومسيرته المهنية مع نقدٍ اجتماعي تاريخي حادّ وصريح بغية تشكيل نوعٍ من «سيرة اجتماعية»، أي لوحة للمدينة والعصر وليست لوحة للموسيقيّ فحسب. وهذا الكتاب، الذي تميّز برشاقة الأسلوب وخفة الظلّ اللتين غابتا عن أودرنو وبنيامين كليًّا، صدر في عام 1937 ولاقى إشادة نقدية واسعة. لكنه، كما هو متوقّع، لم ينل استحسان أدورنو: لأنه، أولًا، تبنى الشكل السِّيري البرجوازي المُفردِن (individualizing) والمُذوِّت (subjectivizing)؛ والأهمّ من ذلك، ثانيًا، هو إهماله الواضح تفصيلات معينة في موسيقى أوفنباخ. وقد عبّر أدورنو عن امتعاضه في رسالة في 4 أيار/مايو 1937 قائلًا: «تنطوي المقاطع المعدودة التي تناولت الموسيقى على أخطاء بالغة»[610]. أما بنيامين، فكان لديه دافعٌ أقوى وحجة أضعف للشعور بالسّخط، حيث تراقص أمام عينيه في الكتاب عدد كبير من المداخل التي كان يعمل عليها بجهدٍ جهيد من أجل عمله مشروع الممرات: باريس القرن التاسع عشر من حيث هي عالم أحلام؛ الاقتصاد المتقلقل للمغامرة الإمبريالية ومضاربة البورصة والمقامرة؛ التفصيلات الدقيقة للصالونات والمومسات في الجادات العريضة؛ ادّعاءات المتسكّع والصحافي والبوهيمي؛ الجدّة واللّهو بوصفهما دواءين مضادّين للملل الذي لا يطاق؛ «البهجة والرونق» السطحيّان اللذان يسمان المعارض العالمية والممرات نفسها بالطبع، حيث كان هدف كراكاور هو قراءة الحساسية السياسية والاجتماعية والثقافية لعصرٍ «مسحورٍ» وتمثيلها من خلال عرض تجارب شخصية معيّنة وأعمالها الفنية، وتحويل هذه التجارب والأعمال إلى شذرات مونادولوجيّة. وانتقد أدورنو بقسوة فكرة «'سيرة مجتمع[611]'»، واصفًا إياها

بالفكرة «الوقحة والغبية»، في حين رفض بنيامين محاولة كراكاور «’تخليص‘ أوبريت أوفنباخ»[612] بوصفها «دفاعًا عنها مثيرًا للشفقة»[613]. وانطلاقًا من عام 1937، بدأ بنيامين العمل على مشروعٍ - دراسة عن الشاعر شارل بودلير - قد يُنظر إليه على أنه عملٌ «تصحيحيٌّ» بشكلٍ كامل لما يُفترض أنها إخفاقات كتاب كراكاور الكبرى، ويسلّط فيه ضوءًا نقديًّا حقيقيًّا على باريس في الإمبراطورية الثانية وعلى الثقافة السلعية المبهرة في الماضي القريب. وكان الهدف من هذه الدراسة التي تطوّرت مباشرة عن المواد التي جُمعت لـ «الالتفافة J»، أن تكون، أولًا وقبل كلّ شيء، أنموذجًا مصغّرًا عن مشروع الممرات، تقدّم بشكلٍ معدّلٍ بعض «مضامينه الفلسفية» الرئيسة[614]. وهذا العمل أيضًا الذي وُضِعَت له بنية ثلاثية الأقسام لم يرَ النورَ قطّ، بل كان استقبال أدورنو للقسم المركزي الذي انتهى منه بنيامين أخيرًا سلبيًّا بالمطلق، إلى درجة أن بنيامين عاد مكرهًا إلى صياغة النّص من جديد قبل طباعته في مجلة البحث الاجتماعي (Zeitschriftfür Sozialforschung) التابعة للمعهد في كانون الثاني/يناير 1940.

كان نصّ بنيامين الأخير، المُلغز والبرنامجي، «أطروحات في مفهوم التاريخ»، على صلة وثيقة أيضًا بـ مشروع الممرات المسقوفة. فهذه «الأطروحات «التي ترتكز على المبادئ التأريخية المتشذرة في «الالتفافة N» (في نظرية المعرفة، نظرية التطوّر) (The Theory of Knowledge, Theory of Progress)، ستتطوّر إلى مقدّمة معرفيّة لـ مشروع الممرات تشبه «التمهيد المعرفي النقدي» الخاص بدراسة مسرح الرثاء. وستبقى كتابات بنيامين، من عام 1935 إلى وفاته المفاجئة عام 1940، «انتصارات ضيقة النطاق»، لكنها «هزائم واسعة النطاق».

هرب بنيامين من باريس في عام 1940 بعد تقدّم القوّات النازية من المدينة. لكنه مرّر قبل رحيله أوراقَه المتنوعة التي تؤلّف مشروع الممرات إلى صديقه جورج باتاي الذي وضع النصوص في المكتبة الوطنية لحفظها في مكانٍ آمن. ونُشرت هذه المواد أول مرة عام 1982 بصفتها المجلّد الخامس من الأعمال الكاملة، تحت عنوان مثيرٍ للجدل نوعًا ما هو مشروع الممرات المسقوفة. ويتضمن مشروع الممرات المسقوفة، الذي أصبح متوافرًا أخيرًا الآن في مجلّدٍ واحد مترجمٍ إلى الإنكليزية، كثرةً من نصوص بنيامين حول باريس: مقالة «الممرات المسقوفة» الأصلية عام 1927[615]، وسلسلة من الملاحظات والمسودات الأولى التي تعود إلى أواخر عشرينيات القرن العشرين[616]، وحوالى 800 صفحة من الملاحظات والاقتباسات المجموعة والمرقّمة في مجلدات (أو التفافات) والتي يشار إليها بالأحرف (A-Z وa-r) وتحمل عنوان الموضوع الذي تتحدّث عنه

(«H. الجامع»، و«Y. التصوير»، و«k. الكومونة»، إلخ)، ونسخًا مختلفة من عرض بنيامين المشؤوم عام 1935.

أصبح مشروع الممرات المسقوفة أكثر بكثير من مجرّد مقالة حول ممرات التسوّق؛ إذ تحوّل إلى تقديمٍ نقديٍّ مشكاليّ (kaleidoscopic) حول باريس في القرن التاسع عشر بوصفها الموقع الأبرز للثقافة السلعية، ولأشكال رائدة من الهندسة والعمارة والتصميم، ولتحوّل الممارسات والحساسيات الفنية والأدبية، وبوصفها موطن الأفكار السياسية الراديكالية والنضالات الثورية. وأصبح المشروع تحليلًا غير منتهٍ، وغير قابلٍ للانتهاء، لـ «أصول» الرأسمالية المعاصرة، بل قل للحداثة نفسها. كما صار هذا العمل استعراضًا دراسيًّا (scholastic) تاريخيًّا غير عاديّ، حيث لم يكتفِ بنيامين بتقديم رؤية نقدية للقرن الماضي، بل سعى إلى إعادة تشكيل تجربة الكتابة التاريخية نفسها وإعادة توجيهها، وذلك كي يقوم بتدخلٍ متفجّرٍ في الشروط الثقافية والسياسية في زمنه. هكذا كانت الاستفادة من طاقات الماضي القديم لتحقيق الثورة هي المهمة التي أحاط بها بنيامين في مشروع الممرات المسقوفة.

يتناول هذا الفصل بعض التناظرات المفاجئة ربما بين كلٍّ من دراسة مسرح الرثاء ومشروع الممرات بغية تسليط الضوء على بعض ضروب الاستمرارية بين «دورتي الإنتاج» أو التركيبين الألماني والباريسي عند بنيامين وتوضيحها. ويجري التشديد على أهمية المونتاج والصورة، ومبدأ البناء، وفكرة الراهنية المعاصرة، بالنسبة إلى كلا العملين. ومن ثمّ يبحث باقي الفصل، انطلاقًا من شذرة محيّرة بعينها من شذرات «الالتفافة K»، في بعض موضوعات مشروع الممرات ومفاهيمه الرئيسة: ما قبل تاريخ الحداثة، الموضة والصنمية السلعية، الجدّة والتكرار، البناء المعماري للحلم. وتجري الإشارة إلى أنّ استيهامات عالم الشيء واستيهامات الزمان والمكان، ستجد كلٌّ منها نتيجتها الطبيعية و/أو دليلها الشّارح في شخصية معينة مستمدّة من معرض الأنماط المدينية عند بودلير، أي «أبطال» الحياة الحديثة لديه: العاهرة والمقامر والمتسكّع. ويختتم الفصل بتفسير ظهور التوترات والتناقضات الملازمة للأشكال المادية التي ينطوي عليها هذا العالم الحلميّ المدينيّ في حياتها اللاحقة، وطريقة تعبئة بنيامين لها لإحداث تأثير نقدي؛ إذ تنطوي ضروب سحر الحداثة على بذور نزع السّحر الخاصّ بها: هذا التبصّر في الطبيعة الديالكتيكية لأشكال الحداثة الأسطورية هو مفتاح فهم «المسرحية الخرافية» الباريسية التي كتبها بنيامين.

بناء وتهديم

على الرغم من أنّ السبب الأول في ظهور مشروع الممرات المسقوفة هو انشغال بنيامين بالموضوعات السريالية والمقولات الماركسية، ينبغي مقاومة تلك الرغبة التي تدفعنا إلى النظر إلى كتابات «الدورة الباريسية» على أنها قطيعةٌ تامّة مع اهتماماته اللاهوتية والأدبية السابقة[617]؛ إذ يجد المرء في التأملات الإبيستيمولوجية والمنهجية في «الالتفافةN » توازنًا تصادفيًا وموحيًا من الأفكار، توازنًا يمكن أن يشير إلى المزيج المثير من العناصر المتطرّفة التي تميّز تقنيات المونتاج السريالي. وفي N1a,1، يكتب بنيامين مقتبسًا سيغفريد غيديون:

«في سلالم برج إيفل التي تعصف بها الرياح [...] يقابل المرء التجربة الجمالية الأساسية لعمارة الزّمن الراهن: عبر شبكة الحديد الرفيعة والمعلّقة في الهواء، تنساب الأشياء: السفن، المحيط، البيوت، سواري المراكب، المنظر الطبيعي، الميناء. إنها تفقد شكلها المميّز، تلتفّ بعضها على بعض بينما ننزل نحو الأسفل، وتمتزج في وقتٍ واحد.» [...] وعلى النحو نفسه، ليس على المؤرخ اليوم إلا تشييد سقالة رفيعة ولكنها ثابتة - بنية فلسفية - كي يجذب أكثر جوانب الماضي حيوية إلى شبكته. لكن كما هي مشاهد أفق المدينة الخلابة التي تظهر من خلال الإنشاء المعدني الحديدي الجديد [...] التي كانت مقصورة لوقت طويل على العمّال والمهندسين، كذلك هي حال الفيلسوف الذي يودّ جمع وجهات نظر جديدة؛ إذ عليه أن يكتسب مناعة ضد الدّوار؛ أن يكون عاملًا مستقلًّا، بل ووحيدًا إذا لزم الأمر[618].

تقول المادة التالية: «سلّط الكتاب الذي يتحدّث عن الباروك ضوء الوقت الحاضر على القرن السابع عشر. لا بدّ من القيام هنا بأمر مشابه مع القرن التاسع عشر لكن بقدرٍ أكبر من الوضوح والتفرّد»[619].

يقدّم لنا بنيامين هنا نسختين تبدوان متباينتين حول مهمة المؤرخ وطابع مشروع الممرات؛ ففي الشذرة الأولى، يصبح المهندس المديني لـ شارع ذو اتجاه واحد مهندسَ بناء يشيّد أحدث الأبنية، وهي أبنية تقدّم، حتّى قبل اكتمالها بوقتٍ طويل، إطلالة بانورامية تحبس الأنفاس على متروبول بأكمله في لحظة تاريخية معينة. وإذ يقفان في أماكن خطرة قد تعرّضهما للسقوط في أي لحظة، فإن المهندس والعامل بقدرتهما على التعامل جيّدًا مع المرتفعات هما الرّائدان الثابتا الأقدام وصاحبا

امتياز رؤية المشاهد، التي حالما يكتمل المشروع، ستكون متاحة أمام جميع أولئك الذين يستمتعون بالملذّات المسببّة للدوار الخاصة بما هو حديث.

في الشذرة الثانية، يشير بنيامين إلى الطابع الأمثل لعمله أصل مسرح الرثاء الألماني بغية تسليط الضوء على فكرة درامية معينة وتوضيح حساسية تاريخية محددة من خلالها. والعامل الحاسم هنا ليس مشاهد الأفق البانورامية التي تظهر من ارتفاعٍ شاهق، بل الانغماس في أعماق الشذرة المونادولوجية. فهذه القصاصات هي طلاسم، أو أحرفٌ ذات دلالات سحرية، تتطلب فكّ رموز التشابهات المُلغزة والمعاني المجازية التي لا حصر لها. وعلى الناقد أن ينخّل هذه الشذرات بصبرٍ وأناة بغية الكشف عن معانيها المتعددة، وأن يمثّل ارتباطاتها السرية عن طريق اللوحة الفسيفسائية، ويدرك، أخيرًا، شكلها بوصفها تركيبًا، وبوصفها فكرة، في عوالم الفنّ. ولذلك، ليست مهمة الناقد بناء الصّروح الحديثة بقدر ما هي إنقاذ أنقاض الماضي المقصودة.

من خلال وضع هذين التأمّلين المنهجيين بشكلٍ متجاور، يمكن النّظر إلى بنيامين كما لو أنه يؤسس لتوتّرٍ ديالكتيكي بين الممارسات المعمارية في شارع ذو اتجاه واحد والمبادئ والانشغالات النقدية في كتاب مسرح الرثاء. وتكتب سوزان بَك مورس:

ظهر مشروع الممرات المسقوفة في الدّوامة بين لحظتين متناقضتين: «الشكل» المختفي «الذي عفّى عليه الزمن» لدراسة مسرح الرثاء والعالم الفكريّ البرجوازي الذي تمثله من جهة، والموقف الأدبي الطليعي الجديد الذي تبناه بنيامين والتزامه السياسي بالماركسية الذي كان وراء «سيرورة الصيرورة» من جهة أخرى[620].

لكنّ كلتا اللحظتين تقلّل من شأن نص مسرح الرثاء وتبالغ في أي قطيعة تالية مفترضة مع مقاربته؛ فربما لا يجد المرء في صورة مهندس البناء نقضًا للأفكار التي عمل عليها بنيامين في دراسة الباروك بقدر ما يجد صياغة جديدة لها. وعلى الرغم من أن «فهم المؤلف لمهنته تغيّر بين دراسة مسرح الرثاء وشارع ذو اتجاه واحد من كاتب أطروحة باطنية إلى مهندسٍ ميكانيكي»[621]، فإن الممارسات نفسها تُظْهِر بعض التوافقات وضروب الاستمرارية المدهشة في ما بينها[622].

أولًا، تبرز ضرورة البناء في كلتا الحالتين؛ إذ ينطوي الإنشاء المعدني على تجميعٍ مُضنٍ للمكوّنات الصغيرة المصنوعة بدقّة متناهية وتركيبها في كلّية متكاملة. ويقوم نجاح البناء الكلّي على كلّ عنصرٍ فرديٍّ متناهي الصغر. يكتب بنيامين، نقلًا عن أ. ج. ماير:

لم يسبق أن كان معيار «الحدّ الأدنى» بهذه الأهمية. وهذا ما يتضمن الحد الأدنى من عناصر الكمّية: الـ «قليل» والـ «بعض». وهي مقاسات مستخدمة في البناء التكنولوجي والمعماري قبل وقتٍ طويلٍ من تجرؤ الأدب على تعديلها لتتلاءم معه. وهو، في الأساس، سؤال حول المظهر الباكر الذي بدا عليه مبدأ المونتاج. ففي بناء برج إيفل: [...] كلُّ قطعةٍ من الاثني عشر ألف قطعةٍ معدنية، وكلّ مسمارٍ من المليونين ونصف مليون مسمار، صُنعت وقيست بالمِلّيمِتر[623].

يكتشف بنيامين في الإنشاء المعدني، بوصفه إحدى صور المونتاج، مبدأ تأليفٍ متشظٍّ يقابل من دون أدنى شك مبدأ الفسيفساء.

ثانيًا، ينبغي عدم المبالغة في ذاك الاختلاف بين تجربة المؤرخ المديني البانورامية ونظرة ناقد الباورك المُنكَّسة؛ إذ لا يقتصر مصطلح «بانوراما» على المنظر الخارجي، فالبانوراما في القرن التاسع عشر كانت نوعًا من التسلية البصرية بحيث تُعرض صورة (أو سلسلة من الصور) لمدينة أو مشهد طبيعي على مراحل متتالية، ليراها المشاهد، بغية خلق ذلك الوهم لديه على أنها مشهدٌ مستمرٌّ. وبهذا المعنى يكون البانورامي، على العكس، تجربة في الداخل، أي نظرة موجّهة نحو الداخل. يكتب بنيامين:

اللافت في البانوراما هو رؤية المدينة الحقيقية: المدينة من الدّاخل. فما يوجد داخل البيت الخالي من النوافذ هو الحقيقيّ، إضافة إلى أنّ الممرات نفسها هي بيتٌ لا نوافذ له. أما النوافذ التي تطلّ عليه فهي أشبه بالمقصورات التي يمكن للمرء أن ينظر منها إلى داخل المرء، لكن لا يمكنه وهو في الداخل أن يرى من خلالها أي شيء في الخارج. (ما هو حقيقي لا نوافذ له؛ ولا مكان ينظر فيه الحقيقي إلى العالَم في الخارج)[624].

يعيد هذا المقطع إلى الأذهان ذلك البناء الآخر الذي يفتقر إلى نوافذ ويسمح للنّاظر بأن يمعن النظر في حقيقة الأشياء: الموناد. بل يصبح الممر المقنطر عند بنيامين، بوصفه بناءً زجاجيًّا لا نوافذ له[625]، أو حوض سمك بشريًا، الشذرة المونادولوجية النهائية التي يمكن المرء من خلالها أن يقرأ كلية الحياة الباريسية في القرن التاسع عشر؛ إذ لا يتعطّش مهندس بناء مشروع الممرات إلى رفاهة الإطلالة الرائعة على المدينة ولا يستمتع بها، وإنما ينخرط في مونادولوجيا متروبولية.

ثالثًا، ثمة تشديد على فكرة الاقتراب «غير المقصود» من الحقيقة؛ إذ يمنح الناقد، في كتاب مسرح الرثاء، الأشياء فرصة الكشف عن نفسها من الدّاخل، والتعبير عن ذاتها في تأمل نقديّ. ولا

يسعى المرء إلى الحقيقة بل يعتمد على نجاعة الطرق الجانبية. وتشير صورة بنيامين لبرج إيفل إلى صبرٍ مشابه في معالجة الظواهر؛ إذ تشكل دعامات المبنى «شبكة» حديدية، أو بيت عنكبوت معدني ضخم، تُستجرّ إليه الصور والانطباعات الحيوية، حيث يستدرج الحاضرُ الماضي إليه ويوقعه في شباكه. والمؤرخ، شأنه شأن الناقد، جاهزٌ لاستقبال ما يقع بالمصادفة في شرك المعاصر. والبناء هو أيضًا صيغة من صيغ الاستطراد، وصيغة انتظار صبور. ومع ذلك، ثمة تدابيرٌ معينة لا بدّ منها؛ فمثل هذا «'البناء 'يستلزم' التدمير»[626]'، إذ تتداعى، تحت نظرة الناقد العنيدة المصممة، سطوح الشيء المضللة لتكشف عن المضمون الحقيقي القابع تحتها. ويخضع النّص لعملية إذلال. وتستلزم الهندسة لحظة دمارٍ مشابهة. فعلى المهندس الذي يشقّ طريقه إلى المدينة أن يكون على دراية باستخدام المتفجرات، وأن يكون مستعدًّا في المقام الأول لاختزال الماضي إلى أنقاض.

أخيرًا، يلتقط المؤرخ «أكثر جوانب الماضي حيوية» في هذه الشبكة. وفكرة «الحيويّ»، الفعليّ، هذه هي فكرة مهمة؛ إذ ينصبّ اهتمام المهندس والناقد بكيفية بناء الماضي عبر الحاضر، وقراءته من خلاله. وتعدّ دراسة بنيامين حول مسرح الرثاء مثالًا أنموذجيًّا لذلك: يشير مفهوم الأصل تحديدًا إلى تلك اللحظة من الصيرورة التاريخية والإدراك التي يتشكّل فيها التركيب بواسطة ما كان قائمًا وما هو قائمٌ الآن؛ فمن خلال نفض بنيامين الغبار عن هذه الأعمال الدرامية الكئيبة، اكتشف فيها رؤية للعالم تجد صدًى خاصًّا في عالمٍ حديثٍ نهشته أنياب الحرب والثورة والإفلاس الاقتصادي. ويؤكد بنيامين بصورة مشابهة في مشروع الممرات على تفاعل لحظات الماضي والحاضر، من أجل التقاط «ما قبل تاريخ» الحداثة. يكتب:

يمكننا الحديث عن وجهتين في هذا العمل: وجهة من الماضي إلى الحاضر تُظهر الممرات المسقوفة، وكل ما تبقّى، بوصفها طلائعَ، ووجهةٌ من الحاضر إلى الماضي لجعل الإمكانية الثورية لهذه «الطلائع» تنفجر في الحاضر[627].

يتدخّل المؤرخ بوصفه مهندسًا، مثل الناقد الأدبي، في حياة الشيء اللاحقة بحيث يمكن تبيّن أحداث الماضي وراهنيّتها، وتحقيق طاقتها النّقدية.

تُعدُّ مبادئ التشكيل والتأليف المتشظيَين، الاستقصاء والاستبطان المونادولوجيَين، البصيرة غير القصدية، الدمار، تفعيل الماضي في الحاضر، تخليص المنسي وإنقاذه، مبادئ مشتركة في دراسة مسرح الرثاء وشارع ذو اتجاه واحد ومشروع الممرات المسقوفة، بل مبادئ عمل بنيامين

كلّه. وإذا كان هناك أي انفصال بين «الدورة الألمانية» من كتابات بنيامين والنصوص الباريسية في وقتٍ لاحق، فسيكون ذلك الانفصال الذي يحدث عندما تظهر العناصرُ المكوّنة لأحد التراكيب فجأة بوصفها عناصرَ تركيب آخر، أي لحظة الأصل السريعة الزوال.

ليس البناء والهدم والتخليص مبادئ تأريخية في مشروع الممرات فحسب، بل إشارات أيضًا تدلّ على التأويلات الممكنة لدراسة بنيامين المتشذّرة والساحرة؛ إذ يمكن النظر إلى المشروع، كما هو موجود الآن، على أنه موقع بناء من جهة ودمارٌ مقصودٌ من جهة أخرى، أي موضع تركيب وتفكيك. فمن ناحية أولى، يدعو ما ينطوي عليه العمل من خطط صيغت أكثر من مرة وأكوامٍ من العناصر النصّية القارئَ إلى البحث عن منطق داخليّ للبناء، بحيث يمكنه هو أيضًا تذوّق المشاهد البانورامية المسببة للدوار التي يراها مهندس البناء. ومن ناحية ثانية، تختزل الاحتمالية البعيدة لمهمة من هذا القبيل - بل وربما عدم تلاؤمها - القارئ إلى حالة من الخمول السوداوي، يمضي المرء فيها وقته ممسكًا بقطع أحجية مستحيلة يحاول حلّها بشكلٍ يائس. ومشروع الممرات، مثل الممرّ نفسه، نصفه بناء حديدي ونصفه الآخر خراب، وهو مسرحٌ للاستيهامات السريالية والأحزان الباروكية، وبناءٌ يقع على تقاطع طريقَي الحلم (Traum) واليأس (Trauer). وأنا لا أسعى إلى تقديم مخطط تفصيلي لـ مشروع الممرات؛ إذ أترك مثل هذه المطامح والإنجازات الهندسية الرّفيعة لأصحاب الخبرة بالمرتفعات والأماكن العالية. بل إن هدفي، مما يلي، أشدّ تواضعًا، وهو رسم وتقديم بعض المبادئ والموضوعات والمقولات المركزية لهذا الشّطح النصّي الفوضوي الآسر والأشبه بمتاهة.

عالم أحلام الحداثة

يكتب بنيامين في «الالتفافة K»: «تقف الصّحوة الوشيكة باستعداد، مثل حصان الإغريق الخشبي، في طروادة الأحلام»[628]. أعتقد، بعد إدراكي مقاصد مشروع الممرات وتصوّراته المتغيّرة، أنّ هذه الصّورة المجازية المحيّرة تعبّر بإيجاز عن قدرٍ كبيرٍ من غاية العمل ووعده. ويتطلب شرح هذا القول وإثباته طريقًا ملتويًا على نحوٍ ملائم لعبور دراسة بنيامين المتاهيّة، وهو طريقٌ يمكن أن نتناول فيه عددًا من مشاغل بنيامين الرئيسة: أشكال المتروبول الاستيهامية، عمارة الممر المسقوف وحياته اللاحقة، وأخيرًا، المبادئ المنهجية والتأريخية التي تشكّل دعامة مشروع الممرات المسقوفة.

ثمة هدفان متناقضان كلّ التناقض من مشروع الممرات. الأول هو الكشف عن مدينة باريس، وهي أنموذج المتروبول الحديث، و«عاصمة القرن التاسع عشر»، بوصفها المقرّ الأساسي لإعادة تشكيل الأسطورة، ومقرّ القوى القديمة ودوافع الطبيعة المخلوقة التي لا تقاوَم؛ إذ سيكون مشروع الممرات استقصاءً نقديًّا في «ما قبل تاريخ» الحداثة:

«التاريخ البدائي للقرن التاسع عشر»؛ من شأن هذا ألا يحظى بأي اهتمام إذا نُظِرَ إليه على أنه استعادةٌ لأشكال التاريخ البدائي تلك من بين مخزون القرن التاسع عشر. لن يكتسب مفهوم تاريخ بدائي للقرن التاسع عشر معنى إلا عندما يجري تقديم القرن التاسع عشر بوصفه الشكل الأصلي للتاريخ البدائي، أي في شكلٍ يجتمع فيه مجددًا التاريخ البدائي قاطبة في صورٍ تناسب ذلك القرن[629].

في المدينة المعاصرة، لا تخضع الكائنات الحيّة لقوى الطبيعة الشيطانية، بل لسيطرة «طبيعة ثانية» وأوهامها، تلك البيئة التي صنعها الإنسان من السّلع والآلات والمنشآت. وباريس القرن التاسع عشر هي موطن الإغراء الخادع الذي تمارسه المنتجات الصناعية والسلع الاستهلاكية الصّنمية، وموطن التعمية (mystification) التي تروّج لها الأيديولوجيا البرجوازية، وموطن أوهام التنوير و«التقدم» كذلك؛ ففي «حقبة الرأسمالية العليا»، تجري تهدئة المَلَكات النقدية لِتَركُن إلى سباتٍ مخدّرٍ. يكتب بنيامين: «كانت الرأسمالية ظاهرة طبيعية دخلت أوروبا معها في سُباتٍ جديدٍ مليءٍ بالأحلام، ومن خلاله، انتعشت القوى الأسطورية»[630]. يطوّر مشروع الممرات المسقوفة هذا التبصّر، ويصوّر باريس الإمبراطورية الثانية بوصفها «فضاءً زمنيًّا» (time-space) و«وزمنًا حلميًّا» (dream-time)، وفيها «يستغرق الوعي الجمعي في نومٍ عميقٍ أكثر من أي وقتٍ مضى»[631]. وكان القصد من ما قبل تاريخ الماضي القريب هذا هو التنقيب عن المظاهر المتعددة لهذا الجمع الحالِم وتحديدها وتفجيرها، من أجل أن تستعيد الحداثة رشدها واتّزانها[632].

ثانيًا، سيُنزع السّحر عن باريس، بوصفها مقرّ القوى الأسطورية الحديثة الرئيس، من خلال السّحر نفسه، بما في ذلك من مفارقة. ويؤكد بنيامين بكلّ صراحة:

سِر قدمًا مع فأس العقل المسنون، من دون أن تنظر يسرة أو يمنى لكي لا تنصاع إلى الرّعب الذي يومئ إليك من أعماق الغابة البدائية. فكلّ أرضٍ يجب أن يجعلها العقل، في مرحلة ما،

صالحة للزراعة، ويجب أن تُقتلع منها جذور الوهم والأسطورة المتشابكة. هذا ما يتعيّن أن ننجزه هنا مع بقعة القرن التاسع عشر[633].

هذا الاستحضار للنزعات المحرِّرة الخاصة بالعقلانية هو استدعاء مضلل؛ إذ يرى بنيامين أن مفهوم العقل عند التنوير، ووقوفه الغرّ في صف التحرر الإنساني، وقع هو نفسه في شرك وهْم «التقدّم» الذي يسعى مشروع الممرات إلى فضحه. وينبغي على المرء إن أراد مواجهة أساطير المتروبول الحديث ومقارعتها أن ينظر أبعد من حدود العقل الذي يحسب حسابًا لكلّ شيء، وأن يعتنق خبث[634] «مسرحية خرافية ديالكتيكية» وتحايلها[635]. وكان الهدف من مشروع الممرات المسقوفة هو تحرير لحظات طوباوية حقيقية مدفونة تحت الأشكال الأسطورية وإنقاذها. لكنّ هذه العملية المعقدة تتجاوز مقدرات حامل الفأس، الشخصية التي تذكّرنا بالتأكيد بشخصية «حامل العصا» والقاسي الفؤاد في «إلى القبّة الفلكية». ويجب ألّا تُجزَ الأسطورة من الخارج، بل تقويضها من الدّاخل، من خلال إشعال العناصر القابلة للاحتراق والمخبأة سرًّا في مشهد المدينة نفسه. وبينما كان بنيامين نفسه في ريغا مستعدًا للانفجار في أي لحظة «مثل مخزن ذخيرة»، كان عالم الأحلام المديني بكلّيته في باريس مجهّزًا للانفجار. ويتطلّب مثل عرض الألعاب الناريّة هذا مهارة المهندس المديني وبراعته، لا الشجّاعة الوحشية التي يتمتّع بها ساكن الغابات. كما يتطلب التأريخ النقدي أن ينسف المرء طريقه عبره لا أن يشقّه. ولهذه الغاية، كان على مشروع الممرات أن يكون، كما شدّد أدورنو، «محمّلًا بالديناميت»[636].

بعد الانتهاء من العرض عام 1935، تأمّل بنيامين في عملية مشروع الممرات المتقطّعة وتذكّر لحظة شروعه بها قائلًا: «يقف أراغون هناك عند البداية تمامًا؛ فلاح باريس، ذلك العمل الذي لم أتمكّن من أن أقرأ منه في سريري ليلًا أكثر من صفحتين أو ثلاثة صفحات قبل أن يبدأ قلبي بالخفقان بكلّ ما استطاع من قوّة إلى حدّ يجعلني ألقي بالكتاب جانبًا»[637]. وبصرف النظر عن استقبال بنيامين النّقدي للسريالية، كانت الأسطوريات الحديثة عند أراغون ملهمة في رؤيتها باريس بوصفها مشهدًا حلميًّا، وبوصفها مكانًا خياليًّا من كثرة الأشكال والآلهة الاستيهامية. وعند بنيامين، أنّ الأسطورة في المتروبول الحديث تظهر في هيئات متعددة: الصّنعيّ (الشكل السّلعي)، والزماني (الموضة والتكرار و«التقدّم»)، والمكاني (الممر المسقوف بصفته بيتًا حلميًّا). ولكلّ من هذه الأشكال شخصيتُها التي تمثّلها: العاهرة والمقامر والمتسكّع.

الصنمية السلعية

يتّخذ نقد بنيامين المتفجّر لأسطوريّات الحداثة السّلعة محورًا له، ولا سيما الصنمية السلعية[638]؛ إذ كان لبنيامين فهمٌ مغايرٌ ومميزٌ في ما يتعلّق بالصنمية السلعية، ويضمّ عناصر ماركسية وفرويدية وسريالية[639] في أسلوب شاذّ وخاصّ به كما هو معهود؛ إذ تنطوي الصنمية السلعية على جملة معقدة ومتناقضة من ضروب التّعمية وسوء الإدراك: تأليه المنتج الصّناعي، وإضفاء الطابع الإيروسي على الغرض الجامد، وإبراز التطلّعات والتعطّشات الحقيقية إلى الأشياء المصنوعة. علاوة على ذلك، إنّ الصنمية السّلعية، بصفتها شكلًا من أشكال الانفصال بين فائدة الشيء الفعلية (قيمته الاستعمالية) وقيمته النقدية (قيمته التبادلية في منظومة السّلع)، ليست جزءًا من استيهامات المدينة فحسب، بل تشير أيضًا إلى العمليات التي تقود إلى نزع الصنمية (التدمير) عن الغرض المصنوع.

يشتهر ماركس في المجلّد الأول من رأس المال بحديثه عن الصنمية السّلعية قائلًا إنها:

ليست سوى علاقة اجتماعية محددة بين البشر تتخذ، في نظرهم، شكلًا خياليًا بصورة علاقة بين الأشياء. وابتغاء التوصل إلى شبيهٍ بهذه الظاهرة، يتعيّن أن نلجأ إلى النواحي المغلّفة بالضباب من عالم الأديان. ففي هذا العالم تظهر منتجات الدّماغ البشري بهيئة كائنات مستقلة تتمتع بالحياة وتدخل في علاقات بعضها مع بعض ومع الجنس البشري. وهذا أيضًا شأن منتجات يد الإنسان في عالم السّلع. هذا ما أسمّيه الصنمية (الفيتشية) التي تلتصق بمنتجات العمل منذ أن يتمّ إنتاجها كسلع، وهي لذلك صنمية لا تنفصل عن هذا النمط من الإنتاج، أي الإنتاج السّلعي[640].

يرى بنيامين كذلك أنّ الصنمية السلعية تشير في المقام الأول إلى سوء تصوّر الغرض المصنوع في ظلّ شروط السيطرة الرأسمالية؛ إذ لا تظهر السلعة في السّوق بوصفها نتاج سيرورة عملٍ استغلالي، وتجسيدًا لنظامي الاغتراب (alienation) واللاأنسنة (dehumanization)، بل تظهر في هيئة كيان مستقل خادع، وهو كيانٌ له «حياة» خاصّة به. ويَعِدُ الإنتاج الجماهيري بخلقٍ وتكثيرٍ سحريَّين لمنظومة لا نهاية لها من السّلع والأشياء التي لا يحمل سطحها البرّاق الجديد أي علامة توحي بمصدرها الشاقّ. وتَجعلُ السّلعةُ القابعة في الممرات المقنطرة والمحلّات والمتاجر الفاخرة مكانَها موضعًا للعبادة والتّقديس. هكذا احتفلت باريس، عاصمة الرأسمالية، بـ «تتويج السّلعة

وتألق الإلهاء»[641]، وتوقير الشيء بالنظر إلى هيبة الجِدّة وما تَعِدُ به، وبالنظر إلى إغواء الموضة وجاذبيتها الجنسية.

هنا تبدأ العناصر الفرويدية في فهم بنيامين للصنمية السلعية بلعب دورها؛ فالصنمية السّلعية ليست مجرّد سوء إدراك للعلاقات البشرية الاجتماعية، بل هي أيضًا تشويهٌ معيّن للعلاقات الجنسية؛ فهي تنطوي على توجيه الرغبات والدوافع الإيروسية بعيدًا عن موضوعها الشّرعي، جسد الآخر الحيويّ، وإسقاطها بدلًا من ذلك على الأشياء الجامدة. وهذه الصنمية عند بنيامين، بخلاف فرويد، يجب عدم النظر إليها على أنها خاصّية عند الأفراد المَرَضيين، بل بوصفها حالة ثقافية مُعمَّمة في ظلّ الرأسمالية الاستهلاكية؛ فمن خلال صيغ التصميم والعرض والإعلان، تكتسب السّلع الحديثة طابعًا جنسيًّا. والصنمية السّلعية هي إضفاء الصّفة الإيروسية على المصنوعات التي لا حياة لها، أي رغبة نكيروفيليّة (necrophilia) بحيازة الأشياء الميتة[642]، إلى جانب أنّ هذا الإعلاء من شأن عالم الأشياء يتناسب طردًا مع انخفاض قيمة الحياة الإنسانية؛ إذ تجد الصنمية السلعية صِنوَها في تحوّل الأجساد الحيّة الحقيقيّة إلى أغراضٍ للبيع والشّراء. وهنا تمثّل شخصية العاهرة مجازًا للشكل السّلعي، بل يمكن القول إنها تجسيدٌ حقيقيٌّ له[643]، حيث واكب توالدُ السّلع في متروبول القرن التاسع عشر وانتشارُها تزايدًا في أعداد العاهرات[644]، في الوقت الذي اختزلت فيه سيرورة العمل الصّناعية نفسها العمل[645] والعمال إلى دعارة[646].

ليس تحوّل الشيء إلى صنمٍ جنسيٍّ سوى جانبٍ واحدٍ من جوانب استخدام بنيامين ضروب التحليل النفسي في مشروع الممرات؛ إذ ينبغي ألّا تُفهم السّلع على أنها مصدر «الوعي الزّائف» ومظهره الملموس فحسب، بل هي دليلٌ أيضًا على «وعي حلمي». فكما تعيد دوافع الفرد المُحبَطة ورغباته المكبوتة، وفقًا لفرويد، إظهار نفسها في شكلٍ متخفٍ ورمزيٍّ في الأحلام، يرى بنيامين أنّ منشآت المتروبول وأشياءه هي انبعاثاتٌ استيهامية لما يُدعى بالجمع الحالِم[647]. فليست السلع والمنشآت سوى «صور أُمنية»، وتمثيلاتٍ متخفّية للرغبات والمطامح الحقيقية التي لا تزال مثبطة في ظلّ الرأسمالية. وهذا ما يعيد سبك صيغة الصنمية السلعية الخاصة بماركس جذريًّا، حيث تتجاوز السلعة، بوصفها صورة أُمنية، حدود معاناة العمل البشريّ في عملية الإنتاج لتشير إلى عالمٍ يحيط بلعب الملَكَات الإنسانية الحرّ. فالوفرة المادية والخلاص من العوز والحاجة، والتحرر من عمل السّخرة والتقدم الإنساني وتقرير المصير: هذه كلّها ليست أوهامًا صنمية بقدر ما هي دوافع ووعود طوباوية غير محققة تنطمر في عمارة الماضي القريب وموضاته وسلعه. وتمثل استيهامات

الحداثة كيانات أسطورية تشير خفيةً إلى التغلّب على القسر والقدر الأسطوريَّين. وفي ما قبل تاريخ الحداثة عند بنيامين، يجري الكشف عن عنصر الحلم هذا وإنقاذه بصفته المضمون الحقيقي المخبوء في السلعة الصّنم.

هذه الفكرة حول السلعة بوصفها صورة أُمنية لها أهمّيتها؛ إذ لا تُرفض السلعة الصنم لمجرّد أنها نتاج تعمية أيديولوجية تلازم الاستغلال الاقتصادي، بل يُنظر إليها على أنّها كيانٌ معقدٌ ومتناقضٌ، له لحظاته السلبية وتلك الإيجابية: خدعٌ رأسمالية، لكنها مطامح طوباوية كذلك. ولا يمثّل النقد المحايث الكشف الصّبور عن الشيء بقدر ما هو تصعيدٌ لهذا التوتّر الكامن خلف نقطة الانكسار وتكثيفٌ له. كما لا يسعى بنيامين إلى نسف استيهامات الرأسمالية بل إلى تفجيرها من الدّاخل. وهذه مهمة ديالكتيكية بكلّ معنى الكلمة، على عكس ما يدّعيه أدورنو. بل إنها تعترف في الواقع بالطابع الديالكتيكي للشكل السّلعي نفسه وتستخدمه؛ ذلك أنّ مفهوم صورة الأُمنية يشير إلى فهمٍ مغايرٍ تمامًا لعالم أحلام الحداثة، وهو فهمٌ يُعاد فيه، كما في السريالية، اكتشاف الإمكانية الراديكالية لِما تبدو أنها أشكالٌ رجعية و/أو بالية. ويبدأ بنيامين، معيدًا التفكير في الصنمية السلعية في ظلّ هذه الشروط، رسمَ تقديرٍ أشدّ دقة ورهافة لإمكانية ظواهر الثقافة الجماهيرية، وهو تقديرٌ سيتّسع ليشمل وسائل الاتّصال الجماهيرية الجديدة أيضًا، وسيكون، قبل أي شيء آخر، تقديرًا مناقضًا كلّ التناقض للتقريع العنيف الذي سيشنّه أدورنو وهوركهايمر لاحقًا ضدّ موبقات «صناعة الثقافة» (culture industry). هكذا يدمّر بنيامين أشياء الثقافة السلعية وصورها ومنشآتها وينقذها في آنٍ معًا. وبالكاد تحتاج مثل هذه الهندسة المعقدة والمُفَجِّرة إلى «مزيدٍ من الديالكتيك»، وستميل كفة الميزان لصالحها إذا ما وُضعت إلى جانب نقد أدورنو غير الكاشف الذي يفتقر إلى الدقّة والتمييز.

الجدّة والتكرار والملل

يكتب ماركس عن السلعة الصّنم: «إنها لا تقف على قدميها على الأرض فحسب، بل تقف على رأسها أمام سائر البضائع الأخرى، وتُخرج من رأسها الخشبي أفكارًا عجيبة أروع بكثير مما لو بادرت إلى الرّقص هي من تلقاء ذاتها»[648]. إنها ترقص بالفعل، لكن ما يحدّد إيقاع ووتيرة رقصة الفرح التي تؤديها السلعة هو عنصرٌ أساسيٌّ آخر من عناصر استيهامات الحداثة: الموضة؛ فباريس القرن التاسع عشر، موطن الغندور النرجسي والمغالي في أناقة ثيابه، تَعِدُّ نفسَها بشكلٍ متعجرف المقرَّ الرئيس لأحدث صيحات الموضة، وأكثر الأساليب أصالة، وأكثر الأذواق تميزًا

وجرأة. ويرى بنيامين، الذي يسير على خطى زيمل[649]، أنّ الموضة ظهرت بداية على أنها تجسيدٌ لما هو حديث، وتجسيدٌ لما هو عابرٌ وسريع الزّوال. ويبدو عالم السّلعة، في الموضة، موضوع تغيّرٍ دائمٍ وتجديد مستمرّ. لكن ليست الوقتية هي ما يميّز الموضة، وإنما دورة التّكرار الجهنمية[650]. وكما يلاحظ زيمل: «تعود الموضة مرارًا وتكرارًا إلى الأشكال القديمة [...] ومسارها أشبه بالدائرة؛ فحالما يصبح أحد ضروب الموضة القديمة شبه منسي، لا يكون هناك سبب لعدم السماح لها بالعودة إلى عملها»[651]. الموضة هي الشيء نفسه دائمًا المتنكر بزيّ الجديد دائمًا، وهذا بحدّ ذاته ما يحدّد طابعها الوهميّ. وبذلك، فهي تنشد رغبتين طفوليتين وتُشبعهما: الرّغبة في الجدّة السطحية والفرق التّافه من جهة، وتمنّي التكرار ومعاودة الأمر نفسه، أي «مرّة ثانية» فحسب، من جهة أخرى. وهذا «التشابه اللامتناهي»[652] للموضة، وهذا الضّجر من اللاجديد، هو مصدر سأمٍ (ennui)، ومصدر ملل متعب يمكن أن نقيس به مقدار ضروب سبات الجمع الحالِم النائِم[653].

إلى جانب ذلك، تتورّط الموضة، بوصفها ممثل التكرار، بصورة عميقة مع تعمية زمنية أخرى: مذهب «التقدم»؛ فمع غزارة السلع وعرضها الاستعراضيّ دائمًا وأبدًا في ممرات المدينة المسقوفة ومحلاتها التجارية والمعارض العالمية، رأت باريس نفسها مركز التطوّر التكنولوجي وتكدّس رأس المال ومركز الحياة البرجوازية الحديثة المتحضّرة. أمّا من وجهة نظر بنيامين، فهذه التطوّرات لا تشير إلى التنوير والتحرر الإنساني الحقيقي، بل هي دليل على حقبة جديدة من الخداع والسيطرة. ويطوّر بنيامين نقده اللاذع للأداتية والاستغلال التكنولوجيين في شارع ذو اتجاه واحد، ويرى أنّ «التقدّم» ينطوي على تكالبٍ على نهب الطبيعة، والسّطو على الشعوب المستعمَرة في السّعي إلى كماليّات «غريبة»، وعلى الزّيادات في الثروة الماليّة وسط استمرارية الفقر والانحطاط الإنساني[654]. كما إنّ توسّع الرأسمالية الوحشي والجشع يكفي لتحرير النّاقد من أي وهمٍ بالإيمان بـ «تقدّم». في الواقع، يصبح إثبات «التقدّم» المعجب بنفسه والرّاضي عنها في حدّ ذاته أسطورة حديثة بامتياز؛ المثال الرّئيس للفكر الخاطئ وقاعدة السيطرة المستبدّة في الوقت نفسه. وفي مسودّات «أطروحات في مفهوم التاريخ»، وهي التّصدير التأريخي لـ مشروع الممرات، يصرّ بنيامين على أنّ «الكارثة هي تقدّم، والتقدّم هو الكارثة»[655]. «التقدّم» هو الدجّال الأكبر، واللاجديد الأبدي في التاريخ البربري والاضطهاد الطّبقي والبؤس الإنساني.

ومثلما تصبح العاهرة التجسيد الإنساني للسّلعة الصّنم، كذلك تمامًا تمثّل شخصية من شخصيات بودلير - المقام - زمنية استيهامات الموضة[656]. مع كلّ رمية نرد، وكلّ انكشاف ورقة

لعب، وكلّ دورة يدورها الدّولاب، تَعِدُ المقامرة بالإثارة والتشويق المصاحب للجدّة. ومع ذلك، فإنّ المقامرة، بالنسبة إلى بنيامين، ما هي إلا مظهر الشيء الجديد، لأنها، من حيث هي سلسلة لا نهاية لها من الأفعال المنفصلة نهائيًّا والمتكررة تمامًا، لا تقدّم أيّ إمكانية للتطوّر، أو أي فرصة للتغيير، ولا تحقق أيّ تقدّم[657]. وليس سوى المقامر نفسه من يستميت في طلب اللعب «مرة أخرى» فحسب، على أملٍ بائس في انقلاب حظه نحو الأفضل. وهو نفسه، بعد أن حاصره ملل اللاجديد في اللعبة، وخدّرته الخسارات المؤلمة، يسلّم نفسه إلى قوى الحظ الشيطانية، ويُترك في النهاية، مثل السّلعة الجذابة الرائجة، مُحطّمًا ومُدمَّرًا[658].

الممر المسقوف والبيت الحلميّ

لم تكن السلعة ولا الموضة الشكلَ المونادولوجي الأساسي عند بنيامين، بل موقعهما الرّئيس في المدينة: الممر المسقوف؛ إذ تكتسب هذه الممرات أهمية مضاعفة بالنسبة إليه: أوّلًا، لأنّ «بيوت أحلام الجماعة»[659] هذه كانت موطنًا[660] لاستيهامات الحداثة[661] وأمثلة لها، في أيام مجدها وإشراقها خلال ثلاثينيات وأربعينيات القرن التاسع عشر[662]. وثانيًا، لأنها توفّر في حالتها المتداعية المعاصرة صورة عن ممارسته النقدية التأريخية الخاصّة به؛ إذ يلخّص الممرّ، من حيث هو فانتازيا رائجة وجذابة تتحوّل إلى قطعة حطام مهجورة، محاولة بنيامين إظهار حياة الحلم اللاحقة، ونزع السّحر عن الحداثة عن طريق السّحر نفسه.

يجد بنيامين «أفضل تمثيلٍ للممرات المسقوفة» في مقطعٍ في مجلّة باريسية تعود إلى عام 1852:

هذه الممرات هي أروقةٌ رخامية ذات سقف زجاجي تمتدّ على طول كتلٍ من الأبنية، وتمثل أحد ابتكارات الرّفاهية الصناعية التي تضافرت جهود مالكيها للقيام بها. وتصطفّ أفخم المحلّات على جوانب هذه الممرات التي تستمدّ ضوءَها من الأعلى، بحيث يصبح الممرّ مدينة، أو عالمًا مصغّرًا[663].

يشير هذا المقطع إلى عددٍ من خاصيات الممر المسقوف الاستيهامية: كان معلمًا من معالم التّقدم، والأسطورة الجوهرية للحداثة؛ ومثّل موطن السّلعة والموضة اللتين أضفي عليهما طابعًا صنميًّا، وانطوى على جملة من الخدع والتغيّرات المكانية المفاجئة.

من ناحية الشّكل والتصميم والديكور، كان الممر المسقوف، بصفته بناءً زجاجيًّا وحديديًّا، منشأة من بين عدد من المنشآت المبتكرة التي كلّف بناؤها أموالًا طائلة واستُخدمت فيها أحدث التقنيات والمواد المعمارية والهندسية لخلق الانطباع المذهل والخلّاب. ومن وجهة نظر بنيامين، شكّلت المتاحف ومحطات القطار والمعارض العالمية والممرات المقنطرة في متروبول القرن التاسع عشر مجموعة من الإنشاءات المفرطة الفخامة التي احتفلت بالهيبة والقوة الإمبراطوريتين من جهة أولى، وبالإنجازات العلمية والتطوّر التكنولوجي من جهة ثانية. كما وفّرت المعارض العالمية[664]، تحديدًا، مسرحًا فاخرًا (ومضحكًا في بعض الأحيان) مخصّصًا لروائع ما أنتجه العصر الصناعي، إلى جانب الآلات الحديثة والسلع الصّنمية[665] التي تُهيَّأ لها أجواء رائعة تشبه أجواء الحكايات الخرافية[666] وتُعرَضُ في أساليب تحاكيها بصورة غريبة[667]. وبينما «شيّدت» المعارض العالمية «عالم السّلع»[668]، مثّلت الممرات المسقوفة الأكثر تواضعًا «معابد رأس مال السّلعة»[669]، حيث كانت هذه الممرات، التي أنارتها مصابيح الزّيت (والغاز لاحقًا) بشكلٍ خلّاب، بمحلّاتها ومتاجرها المتعددة المكتظّة بأحدث البضائع وأفخمها، «قصورًا خرافيّة»[670]، و«كهوفًا» مسحورة[671] لاستيهامات الصنمية السلعية وادّعاءات الموضة. يكتب كراكاور:

> معذورٌ كلُّ من ضلّ طريقه في هذه الممرات لأنه حسب نفسه في كهفٍ مسحور [...]. فقد بدا سحر المدينة مركزًا هنا. كأنّ الممر المسقوف بابتعاده عن الأرض والسّماء مستثنى من قوانين الطبيعة، ويرعى أوهامًا مدهشة مثل خشبة المسرح[672].

انطوت هذه «الأوهام المدهشة» على استخدام الزجاج، خصوصًا، لصنع أشكالٍ من اللعب والخدع والتخيّلات البصرية، بالاستفادة من شفافية الزجاج والانعكاسات التي يحدثها، أي سراب المتروبول الحديثة[673]. وعلى الرغم من أنّ بنيامين كان متحمّسًا للإضافة الراديكالية التي يَعِدُ بها استخدامُ الزّجاج للتغلّب على أجواء الوحشة داخل المنازل البرجوازية[674]، فإن الرؤية الجديدة التي وفّرها زجاج الممر المسقوف كانت من طرازٍ مختلف تمامًا؛ إذ كان هذا الممر مثالًا للفضاء الخاصّ وليس دواءً للحدّ منه، وكان مطرحًا للخصوصيّة والإقصاء. وبما أنه مطوّقٌ بشكلٍ كامل ومضاءٌ من الأعلى على نحوٍ لا يسمح بإلقاء أي نظرة إلى الخارج، كانت نوافذ الممر الوحيدة موجودة في الداخل، وهي نوافذ العرض «ذات السّتارة»[675] الخاصّة بالمتاجر المصفوفة على جانبي الممرات. وهذه السّلع المعروضة ليست للبيع وإنما للفرجة الخالصة؛ إذ يكفل الزّجاج الرؤية ويعطي إحساسًا بالقرب لكنه لا يمنح القدرة على اللمس. أما البضائع الكمالية الثمينة، وهي تجلس في عرشها من

العلب الكريستالية، فتبقى بعيدة مهما بدت قريبة: أي تبقى «محاطة بهالة»[676] (auratic). هكذا أصبحت السّلع داخل الممر المقنطر موضوعات رغبة غير ملبّاة[677].

إذا حوّلت شفافية نافذة العرض الممر المسقوف إلى مسرحٍ استيهامي لعرض السّلع الصّنمية، فإنّ الخداع الشيطاني الذي تحدثه جدرانه العاكسة بدا أنه يزيد من مساحته الدّاخلية[678] ويضاعف أعداد ما يحتويه من أشياء[679] وزبائن[680] إلى ما لا نهاية. يكتب بنيامين: «ضع مرآتين إحداهما أمام الأخرى لتعكس الأولى صورة الثانية، وستجد الشيطان يمارس خدعته المفضلة ويتيح بطريقته الخاصّة (كما يفعل شريكه في النظرات التي يتبادلها العشّاق) نظرةً إلى اللانهاية. أكانت إلهية اليوم، أم شيطانية: يتملّك باريس شغفٌ للمنظورات المرآتية»[681]. وانطوى الممر المسقوف على «تشابهٍ لامتناهٍ»، وجهنّمي، عَكسَ ذلك التشابه بين الأزياء المعروضة والحشود التي يجتذبها. وشكّل، بوصفه متاهة زجاجية، مدينة مرآتية[682]، أو عالَمًا مرآتيًّا، بصورة مصغّرة[683].

عند بنيامين أنّ سحر المرآة الأسود ليس وحده ما جعل الممرات مسرحًا للخداع البصري والغموض المكاني[684]، بل طابع الانعكاس المعماري الذي يقوم عليه البناء كذلك: فالشارع أصبح هو الدّاخل خلافًا للعادة[685]. ويكتب عن الممرّ المقنطر: «يظهر الشارع نفسُه على أنه قسم داخلي اهترأ لشدّة الارتياد: بوصفه مكان معيشة الجماعة، ذلك أنّ الجماعات الحقيقية تسكن الشارع»[686]. وإذا كان شارع المدينة موطنًا للجماعة، فإنه كان الشارع الحلمي البيت الحلمي لتلك الجماعة النائمة وحدها، أو الأحرى، لتلك الشخصية التي تحدد لها تطوافاتُها الكسولة وتجوالاتُها أثناء النوم وتيرتَها وإيقاعَها[687]: شخصية المتسكّع [688](flâneur).

على الرغم من أن الممر المسقوف كان المأوى المفضَّل للمتسكع[689]، فإنه ممثل مستبعَد للشارع الحلمي؛ إذ كانت الممرات، كما أشار بنيامين، مصممة على نحوٍ يزيد من استهلاك السّلعة قدر الإمكان، لا على نحوٍ يشجّع على استخدامها معبرًا، ناهيك عن المشي فيها على مهل[690]. ففي الوقت الذي تردد فيه المتسكّع الغندور إلى محلات الأزياء الرّائجة في الشارع الدّاخلي، متباهيًا بصورته المنعكسة على المرايا، لفت المتسكّع المتكاسل الانتباه إليه بوصفه شخصًا سئم من الفرجة على المحلات وبضاعتها أكثر من كونه زبونًا. فالمتسكّع ذهب إلى الممر المسقوف ليرى ولتتمّ رؤيته؛ إذ شكّلت الممرات مسرحًا لعرضه الاستيهامي الذي ينطوي على التّفوق المختال والخمول المصطنع. ويكتب بنيامين عن واحدٍ من الأمثلة البارزة عن هذا الأمر: «درج لمدّة وجيزة حوالى

عام 1840 التنزّه باصطحاب السلاحف في الممرات. لقد أحبّ المتسكّعون أن تمهّد لهم السلاحفُ الطريق»[691]. هكذا كانت متعة المتسكّع تكمن في الزّحف اللافت للأنظار.

في الممر المقنطر، كان المتسكّع جزءًا من مشهد المدينة، تلك الاستيهامات الخاصة بالمناظر المدينية البانورامية في إطارٍ داخليّ، وجاء ليراه هو بنفسه. وكما كان هناك ممر يُدعى ممر الرّغبة (Passage du Desir)، كان هناك ممرٌّ آخر باسم ممرّ البانورامات (Passage des Panoramas). وشعر المتسكّع بارتياح في الممر كأنه في منزله لأنه أدمن خدعه البصرية، وأدمن «أوهام المكان»[692]. يكتب بنيامين:

تكمن أهمية البانوراما في رؤية المدينة الحقيقية. «المدينة في القارورة» - المدينة من الدّاخل. فما يوجد داخل البيت الخالي من النوافذ هو الحقيقيّ[693] [...]. وأولئك المارّون في قلب الممرات المسقوفة هم، إلى درجةٍ ما، سكّان إحدى البانورامات. تنفتح نوافذ هذا المنزل عليهم. فيكون من الممكن رؤيتهم من الخارج لكن لا يمكنهم هم أنفسهم النّظر عبرها من الدّاخل.[694]

ذلك المتسكّع، وليس سواه، مَنْ نظر إلى الممر على أنه بانوراما، وموقع مراقبة يمكن من خلاله رؤية المدينة «الحقيقية» المحاطة بالزّجاج بأعجوبة، وكأنها «في قارورة». وتحت أنظاره هو نفسه يصبح الشارع الحلمي مدينة بصورة مصغّرة، وكونًا صغيرًا في المتروبول.

كان الممر المسقوف «عمارة القرن التاسع عشر الأهم» لأنه كان موطن السلعة الصنمية، والعاهرة المغوية، ودوامة الموضة، والمتسكّع الغندور المفرط في أناقته، وكان موطنًا لاستيهامات الزمان والمكان، ولحقبة (Zeitraum) الرأسمالية العليا وزمنها الحلمي (Zeit-traum). وكان الممر المقنطر الموطن الاستيهامي لاستيهامات الماضي القريب، والبيت الحلمي لنوم حالمٍ تغطّ فيه حقبة من الحقب. وهذا ما جعله الشكلَ الأسطوري والمونادولوجي المطلق في ما قبل تاريخ الحداثة عند بنيامين. فالممر من حيث هو «قصر خيالي» سيكون المسرح المناسب لـ «حكايته الخرافية الديالكتيكية».

ديالكتيك الحلم

يمثّل عمل بنيامين مشروع الممرات المسقوفة «تجربة في استخدام تقنية الإيقاظ»[695] من نوم الرأسمالية الحالِم. وهنا تظهر ضرورة تجاوز حدود السريالية: «في الوقت الذي يطيل أراغون البقاء في دنيا الحلم[696]. ينصبّ الاهتمام هنا على إيجاد تركيب اليقظة». وبينما يبقى هناك عنصرٌ انطباعيٌّ في أعمال أراغون، وأعني 'الأسطوريات' [...] نخوض هنا مسألة حلّ 'الأسطوريات' في فضاء التاريخ»[697]. وبالاستناد، مع ذلك، إلى الأفكار السريالية، كان الهدف هو «حلّ» الأسطورة في التاريخ بثلاث طرق: من خلال استكشاف حياة الشّيء اللاحقة، وفي فكرة «التاريخ الطبيعي» (Natur geschichte)، وفي الصّدمة التي يولّدها المونتاج التاريخي المادّي. ولم يهدف بنيامين في ما قبل تاريخ الحداثة إلى تبيّن وفرة الاستيهامات وانتشارها في المتروبول الحديث فحسب، بل إلى هندسة دمار هذه الاستيهامات أيضًا من خلال تفعيل دور دوافعها المتناقضة بطبيعتها؛ إذ تحتوي الأشكال الأسطورية الحديثة على بذور فنائها هي نفسها، وعلى وعد تعاليها. هكذا يقشع ما قبل التاريخ (Urgeschichte) السّحرَ بواسطة السّحر ذاته.

توفّر الموضة في هذا الصّدد «ناموسًا للديالكتيك»[698]. ويجب ألّا تُفهم دورة الموضة ووهْم الجدّة بوصفهما صيغتين من صيغ التصنيم فحسب، بل بوصفهما، ويا للمفارقة، قوّتين لنزع الطابع الصنمي كذلك. فالموضة تقدّم الرّائج والجذّاب، وتنتج في الوقت نفسه العتيق والمُهمل. إنها تولّد نقيضَها، وتشير في فعلها هذا إلى المصير النّهائي الذي سيلقاه الغرض الرّائج. ويمثّل التّقادمُ المقابلَ النّقدي للشيء، وحياتَه اللاحقة المدمَّرة. وكما ينبثق المضمون الحقيقي للعمل الفني في سياق عملية إذلاله النّقدي، كذلك يقوم الوجود اللاحق لغرض كان رائجًا سابقًا بإبطال معناه وتقويمه الأصليين. وهكذا يلاحظ بنيامين أنه: «يجب التقاط 'الفهم' التّاريخي، من حيث المبدأ، على أنه حياة لاحقة لِما هو مفهوم؛ لذلك، يجب النّظر إلى ما أمكن إدراكه في تحليل 'حياة الأعمال اللاحقة'، وفي تحليل 'الشهرة'، على أنه أساس التاريخ عمومًا»[699]. إن ما ينتظر السّلعة الصنمية ليست «الشّهرة» بل السّخرية؛ فالجديد يصبح العتيق الذي لا يناسب العصر والمضحك. وسرعان ما يحلّ الجفاء محلّ الرغبة عندما تصبح السّلعة التي أضفي عليها طابعًا جنسيًّا «أكثر الأشياء المنفّرة جنسيًّا التي يمكن تخيّلها»[700].

تكتسب العلاقة المركزية في دراسة مسرح الرثاء بين الحياة اللاحقة والمجاز أهميتها الكبرى هنا؛ إذ يتبيّن بنيامين في كتاباته حول شعر بودلير المجازي[701] «نسبًا مختارًا» بين الشكل السلعي والمجاز. ففي الوقت الذي تبدأ الارتباطات والتداعيات المُختَلَقة التي تزداد غموضًا في

المجاز بتجويف المعنى وخلق عددٍ كبيرٍ من المراجع (referents) والإحالات (references) الممكنة، يكشف ثمن السّلعة المتغيّر باستمرار، ولا سيما الثمن الذي ينخفض بصورة قياسية للغرض الذي ولّى زمنه، عن طابع القيمة التبادلية الخادع والاعتباطي. ولا يعدّ التضارب بين القيمة الاستعمالية والقيمة التبادلية عنصرًا من عناصر طابع السّلعة الصنمي فحسب، بل ثمة، في تجاوبه مع الانفصال بين الدالّ والمدلول، إشارة إلى المجاز. وربما تبدو هذه الصّلة واهية لكنها في غاية الأهمية بالنسبة إلى بنيامين، على اعتبار أنّ المجاز هو نقيض الأسطوري تمامًا[702]. وإذا كان «الشكل السّلعي يظهر في أعمال بودلير على أنه المضمون الاجتماعي للشكل المجازي للإدراك»[703]، فإنه يفعل فعلته هذه تحت نظرة تتبيّن الأشياء الخاضعة لقوى الوقت المدمّرة؛ ذلك أن كاتب المجاز يدرك وقتيّة العالم المادّي بوصفها جزءًا من تاريخ طبيعي، ويشاهد تفكك عالم الأشياء، ويواجه «أمارات موت التاريخ الظاهرة بوصفه مشهدًا بدئيًّا ومتحجّرًا [Urlandschaft]»[704]. وكانت مهمة مشروع الممرات، تحديدًا، هي إدراك عالم أحلام باريس القرن التاسع عشر بوصفه «منظرًا بدئيًّا للاستهلاك»[705]. كما انطوت مهمّته على تتبّع دمار أشيائه وبُناه بوصفه تاريخًا طبيعيًّا من «طبيعة ثانية»، لنتمكّن بذلك من التّحديق في أمارات موت الماضي القريب.

تبدو السلع والمنشآت في حقبة الرأسمالية العليا أسلاف عالم الأشياء في الوقت الراهن، وتلك الآثار الباقية لأشكال الحياة وأجناس الأشياء التي تلاشت الآن[706]. لذلك، يجب، عند بنيامين، استكشاف عالم أحلام القرن التاسع عشر كما يفعل خبيرٌ علميٌّ متخصصٌ في ميدان الأشياء المندرسة، أو باحثٌ في الحفريات القديمة. كما رسمَ بنيامين مخطط تاريخٍ طبيعيٍّ للسلعة، أي تحوّلها الحتميّ الذي لا تحسد عليه من صنمٍ للعبادة إلى أحفورة؛ إذ تصبح السلعة صورة لاحقة لنفسها، و«أثرًا» متروكًا[707]. ويُنزع الغموض عن الصّنم المُبهم وعن مشهد الماضي القريب المُذهل بوصفهما أثرًا، ويصبحان مقروءين عند المنظّر النقدي المعاصر بوصفه عالمًا بالآثار ومختصًّا في ما قبل التاريخ.

الممر المسقوف هو المكان الرئيس لهذا التنقيب عن الأشكال المتحجّرة: «مثل حجارة عصر الأيوسين (Eocene) أو عصر الميوسين (Miocene) التي تحمل في بعض الأماكن بصمة مخلوقات ضخمة ومتوحّشة تعود إلى تلك الحقب، كذلك هي الممرات المسقوفة اليوم، في كلّ مكانٍ في المشهد المتروبولي، تحتوي مثل كهوفٍ على بقايا متحجّرة لوحشٍ منقرض: المستهلِك في عصر الرأسمالية ما قبل الإمبراطوريّ، وآخر ديناصورات أوروبا»[708]. وينبع افتتان بنيامين بممرات

التسوّق الباريسية من تقادمها في الوقت الحالي؛ فسرعان ما خسر الشّارع الداخلي، وهو ما كان أكثر الابتكارات رواجًا في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، جاذبيته ووقع في فخّ الإهمال والتجاهل النّسبي[709]. وحلّت محلَّ سلعِ المحلّات الفاخرة الجذابة والصنمية البضائعُ المهترئة البائسة في دكانٍ لبيع التّحف الصغيرة، أو أنها هي نفسها تحوّلت إلى هذه البضائع[710]. وجذبت هذه التحف والأشياء الغريبة زبائنها المختلفين هي أيضًا: الأجانب، غريبو الأطوار، هواة جمع الأشياء المولعون بما هو منحرف وشاذّ[711]. وشهدت العقود الأولى من القرن العشرين دمار كثير من الممرات التي تُهجَر يومًا بعد يوم. وكان الدّمار المحدق بممر الأوبرا المسقوف تحديدًا هو المُلهم وراء كتاب أراغون الذي كتب عن الممرات:

على الرغم من أنّ الحياة التي دبّت فيها بالأصل خبت وانطفأت، فإنها تستحقّ أن تكون المخازن السرّية لأساطير حديثة متعددة: وفي هذا اليوم وحده، أي عندما بدأ المعول يتهدّدها ويتوعّدها، تصبح أخيرًا الأماكن المقدسة الحقيقية لعبادة العابر والسريع الزوال، والمنظر الشّبحي للملذّات والمهن المستقبحة. إنها أماكن لم يُسبر غورها البارحة، ولن يعرفها الغد أبدًا[712].

اليوم معروفة لكن غدًا فانية، أو اليوم معروفة لأنها غدًا فانية، إنّ حقيقة العالم الحلمي السابق هذا لا يمكن إدراكها إلا لحظة اندثارها، «من النظرة الأخيرة». ويرى بنيامين أنّ «الزوال والغياب عن الوجود يفعلان فعلهما في الأشياء بكل ضراوة. وهذا ما يتّكل عليه المؤرخ ليكون موضوعه. إنه يعتمد على هذه القوة، ويَعرف الأشياء كما هي في اللحظة التي تختفي عن الأنظار. وبهذا تكون الممرات المسقوفة شواهد على عدم الوجود بعد الآن»[713]؛ إذ يبحث مشروع الممرات في «بقايا عالم حلميّ»[714] ويُفصح عن دراسة مميزة لآثار حلم مدينية: خاطفة ومحفوفة بالمخاطر في الفرصة الأخيرة والوحيدة الممكنة.

في واجهات العرض الفوضوية لدكاكين التّحف الصغيرة في الممرّ المتداعي، يخلق التجاور العشوائي للسلع التي أصبحت قديمة

أكثر التوليفات افتقادًا للانتظام. وينفتح داخلها عالمٌ من التجاذبات السرّية: شجرة نخيل وممسحة غبار، مجففٌ للشعر وتمثال فينوس دي ميلو (Venus de Milo)، أعضاءٌ اصطناعية ودليل كتابة الرسائل. وتكمن الجارية متربصة إلى جانب علبة الحبر، وترفع الكاهنات الأواني التي نرمي فيها أعقاب السجائر مثل حرق البخّور. إنّ هذه المواد المعروضة هي لغزٌ: الحبوب التي

تأكلها الطيور في الطاسة المثبّتة، وبذور الزّهر بجانب المنظار، والمسمار المكسور أعلى النوطة الموسيقية، والمسدّس فوق حوض السّمك؛ كيف ينبغي للمرء أن يرى هذه الأشياء كلها هنا هو أمرٌ على طرف لسانه[715].

تؤلف أشياء الماضي القريب المتحجّرة والمدهشة طبيعة صامتة غير مألوفة، أو سلعًا جامدة. ويمكن هذه المواد عندما تكون في الأيادي الصّحيحة أن تصبح متفجّرة. ولذلك سعى بنيامين، مثل السرياليين، إلى محاكاة هذا التنافر، والجمع بين عناصر متنوعة في أشكالٍ أصيلة ومُثيرة. فالأشياء العادية والمتروكة والمستخفٌّ بها هي أشياء قيّمة تستحقّ إنقاذها وحلّ لغزها وجمعها في تراكيب جديدة لإحداث «إشراقٍ دنيوي». يكتب بنيامين:

منهج هذا المشروع هو المونتاج الأدبي. لا حاجة لي أن أضيف أي شيء، بل أن أُعرض فحسب. لن أختلس أيّ ذي قيمة، ولن أنسب إلى نفسي أيّ تشكيلاتٍ واسعة الحيلة. لكنّ الأشياء البالية والمهمَلة [...] لن أصنع قائمة منها، بل سأحاول، بالطريقة الوحيدة الممكنة، أن أردّ لها حقّها: وذلك باستخدامها[716].

قدّمت الأشياء المدمَّرة في المباني المهدّمة أنموذجًا للمونتاج ومادّة له. ويلاحظ أدورنو أن هدف بنيامين كان «'التخلّي عن التأويل الظاهر كله وإعطاء الفرصة لمعناه أن ينبثق من مونتاج المادّة الذي يشبه الصّدمة؛ إذ لن تلجأ الفلسفة إلى السريالية فحسب، بل ستصبح هي نفسها سريالية[717]'»، أو الأحرى، مدينية، على اعتبار أنّ التجارب الأساسية للمتروبول الحديث التي حدّدها بنيامين (التشذّر والتنافر، الخاطف والبصري، مبدأ «الصدمة») هي التي تصبغ الابتكارات المنهجية والممارسات التأريخية في مشروع الممرات وتقف وراءها. هكذا يصبح نصّ بنيامين «أشبه بمدينة»[718].

تلاحظ [سوزان] بك مورس[719] أنّ عمارة المدينة موحيةٌ بدورها. يكتب بنيامين:

بأيّ الطرق يمكننا أن نجمع بين الصفاء الشديد (graphicness) وإدراك المنهج الماركسي؟ ستكون المرحلة الأولى من هذه المهمة نقلَ مبدأ المونتاج إلى التاريخ، أي بناء التراكيب الكبيرة من أصغر القطع وأدقّ المكوّنات، وبالأحرى، أن نكشف من خلال تحليل اللحظة الفردية الصغيرة عن الحدث الكامل بكلّ وضوح[720].

هنا، تصبح عمارة الممر المقنطر، مثل عمارة برج إيفل، كناية عن بناء تأريخٍ نقديٍّ خلاصي، وكناية عن مشروع الممرات المسقوفة نفسه: هيكلٌ حديديٌّ يتألّف بدقّة متناهية من عناصر مصغرة لا تعدّ ولا تحصى؛ بنية شفافة ذات إنارة عبقرية وعرض مذهل ومنظور بانورامي؛ قطعة حطام قبل الأوان تحفل بآثار الماضي القريب المتشظّية وما يذكّر به؛ ملاذ بائس أخير للمنبوذ والمنفيّ من عالم الشيء والعالم الاجتماعي. ويمثّل الممر بالنسبة إلى بنيامين أنموذجًا للممارسات النصّية وصيغ التمثيل التي ستقود إلى الاستيقاظ والصحوة. ويدرك المؤرخ، تاليًا، أنّ عالم أحلام المتروبول ينطوي على لحظة الصّحوة نفسها، مخبوءة في البُنى المجوّفة والمزدراة التي تبدو أنها جُرّدت من الحياة وتُركت من دون أمل. ويلاحظ بنيامين «إننا نسعى إلى لحظة غائية (teleological) في سياق الأحلام. وهي لحظة الانتظار؛ إذ ينتظر الحلم سرًّا اقتراب الصّحوة»[721]. والصّحوة، وهي حياة الحلم اللاحقة، تقطن في الحلم بكلّ خبث على شكل قوّة خفيّة ومتفجّرة[722]. وهذا ما يعبّر عنه بنيامين بشكلٍ مناسب، مستخدمًا صورة تجمع بين الأسطورة والمتروبول: «تقف الصّحوة الوشيكة باستعداد، مثل حصان الإغريق الخشبي، في طروادة الأحلام»[723].

خلاصة

يتميّز مشروع الممرات المسقوفة بأنّه دراسة عميقة وآسرة لأصل الثقافة الرأسمالية الحديثة وتطوّرها. وفي هذه الدراسة، يتوسّع بنيامين في إعادة تشكيل النقد المعاصر من خلال تقديم نقدٍ تاريخي مادّي مسهبٍ لباريس القرن التاسع عشر، وهو نقدٌ غير تقليديّ تمامًا، لكنه موحٍ للغاية. وتحقيقًا لهذه الغاية، يتحوّل عددٌ من المبادئ النقدية التي طوّرها سابقًا في ما يتعلق بالتحليل النصّي إلى تقنيات لقراءة ثقافة الماضي القريب المادية. ومثل سابقتها الألمانية، أولت «دورة الإنتاج» الباريسية الأهمية للكشف المحايث عن المضمون الحقيقي، والإذلال والحياة اللاحقة، والموناد والتمثيل المتشذّر. ويمثّل مشروع الممرات، في الوقت نفسه، انخراط بنيامين الثابت والواضح مع التقليد الماركسي ويشكّل، من حيث الموضوعات والمفاهيم، مقابلًا مهمًّا للتحليل المادّي التقليدي وتقويمًا له.

يمثّل إصرار بنيامين على الاستهلاك والثقافة ووقت الفراغ، بالاستناد إلى أعمال فبلن (Veblen) وزيمل الرّائدة، انحرافًا مهمًّا، وفي وقته، عن التركيز الماركسي المعتاد على الإنتاج،

حيث بحثت كتاباته التي تناولت قبل تاريخ الحداثة في تلك الأشكال الأسطورية والتعميات الملازمة للتطوّر الابتدائي لـ «الرأسمالية الاستهلاكية» - الصنمية السلعية، دورات الموضة، الإعلان والعرض، العمارة الفاخرة، الأعاجيب التكنولوجية - بوصفها رائدة الظواهر الثقافية المعاصرة وسلفها، وهو عملٌ وثيق الصّلة بما نختبره اليوم في أحدث المجمّعات التجارية ومراكز التّسوق الضخمة، أي في ورثة الممرات المعمارية. ويتحاشى نقده المدمّر لاستيهامات الرأسمالية لغة «التنوير» و«العقلانية» و«التقدم» بصورة مميزة؛ فهذه الأفكار هي نفسها جوانب مغروسة عميقًا في أساطير الحداثة. ويرى بنيامين أنّ «انقشاع السّحر» لا يحدث إلا من خلال «إضفاءٍ للسّحر»، وهو ما يدفعه إلى الاعتماد على معجم السريالية المفهومي والاستفادة منه، ولا سيما موضوعات النوم والحلم والاستيقاظ؛ إذ تنظر «حكايته الخرافية الديالكتيكية» إلى ثقافة القرن التاسع عشر المادية بوصفها صور أُمنية، أو عناصر عالم أحلام، وبوصفها ظهور الآمال والرغبات الإنسانية الأصيلة بزيٍّ متخفٍّ. وهذه اللحظة الطوباوية للشكل السلعي هي مضمون حقيقته المخبوء الذي لا يظهر إلا في حياة الغرض اللاحقة، أي في تقادمه، عندما تتلاشى قيمته الاستعمالية وتلك التبادلية. وهنا يقدّم مشروع الممرات المسقوفة تحليلًا دقيقًا ومعقّدًا للثقافة الاستهلاكية الجماهيرية يجمع بين تقديرٍ ديالكتيكي وإحراقٍ نقديٍّ لبقاياها المدمّرة، حيث سينفجر عالم أحلام الإمبراطورية الثانية من الدّاخل من خلال تمثيل تناقضاته المتأصلة فيه ورفع حدّتها، وهو تفجيرٌ جرت هندسته بهدف إيقاظ معاصري بنيامين على العمل السياسي الثوري في الوقت الرّاهن، وإنقاذ آمال الماضي القريب المنسيّة.

5
الثقافة والنّقد في أزمة

مقدّمة

نظر بنيامين إلى بحثه التاريخي والتأريخي، في مشروع الممرات المسقوفة، مثلما نظر إلى العمل الذي أخذه على عاتقه في دراسة مسرح الرثاء، على أنه جزءٌ أساسيٌّ من انشغاله الدّائم بتحوّل الثقافة المعاصرة والممارسة النقدية، وليس انحرافًا عن هذا الانشغال. والحال، إن نشاطاته وكتاباته في بداية ثلاثينيات القرن العشرين تظهر انشغالًا مُصمِّمًا وقويًّا أكثر من ذي قبل بثلاث قضايا رئيسة في هذا الصّدد، وهي مسائل ستشكّل محور هذا الفصل والفصل التالي. سعى بنيامين وراء:

1 - تحديد الطّابع والعواقب السياسيّين لأشكالٍ جمالية وأعمال فنية بعينها، وتعيين علامات الفن والنقد التقدّميَّين/الثوريَّين الفارقة تحديدًا.

2 - رسم حدود مكان ومهمة المثقف الراديكالي بوصفه فنّانًا وكاتبًا وناقدًا داخل العلاقات الرأسمالية السائدة للإنتاج وإعادة الإنتاج.

3 - وضع تصوّر وتقويمٍ لإمكانات وتطبيقات تكنولوجيا وسائل الإعلام الجديدة وأشكالها (التصوير الضوئي والتصوير الصحافي، الإذاعة والسينما) بغية إعادة تشكيل الميدان الثقافي وتسييسه بصورة جذرية.

كان الدافع وراء تفكير بنيامين على هذا النحو هو اهتمامه المتزايد في السياسة الثقافية الماركسية المتشابكة. وبينما كانت حماسته لأعمال برتولت بريخت صريحة وواضحة، أحدث بعض

جوانب الماركسية عنده ردّ فعلٍ أكثر غموضًا؛ إذ أكمل فناء الطّليعة الفنية التجريبية في الاتحاد السوفياتي، واستبدالها بمذهب «الواقعية الاشتراكية» وآلة الدعاية الستالينية، عملية الإفقار الثقافي التي انتبه بنيامين إلى آثارها الأوّلية خلال زيارته عامي 1926 و1927. علاوة على أنّ النقاشات الحزبية الساذجة، والمدمِّرة لذاتها غالبًا، التي تخوضها المدعوة الجبهة الشعبية وعديد الجمعيات الثقافية والأدبية وغيرها، مثل المعهد الدّولي لدراسات الفاشية [724](INFA)، الذي أُسِّسَ لمواجهة تهديد الفاشية والاشتراكية الوطنية المتزايد، كانت معدومة الإلهام والتأثير تقريبًا. ومع ذلك، سعى بنيامين إلى التدخّل - أو إلى المشاركة الطفيفة، على نحوٍ أدقّ - في جدالات اليسار الأدبي هذه على أملٍ لا جدوى له بإحداث تأثيرٍ فعّالٍ وحاسمٍ في مواجهة «حالة الطوارئ» الثقافية والسياسية التي تشتدّ أكثر فأكثر. وكان القصد من مشروع الممرات هو إلقاء الضوء على حقبة جوهرية هي ما قبل تاريخ أزمة المجتمع البرجوازي هذه.

انتعشت آمال بنيامين قليلًا في تأمين منصّة يمكن الشروع منها في هذا التدخّل في أواخر ثلاثينيات القرن العشرين عندما سنحت له الفرصة أن يكون رئيس تحرير مشتركًا مع بريخت لمجلة جديدة نصف شهرية تحمل العنوان القويّ الأزمة والنقد[725]. لكنّ هذا المشروع، شأنه شأن الملاك الجديد قبله، لن يكون سوى خيبة أمل أخرى تضاف إلى رصيد بنيامين. فبعد بضعة أشهر، كتب إلى بريخت في شباط/فبراير 1931 مؤكدًا استقالته[726]. فالمشكلة العويصة في إيجاد «أشخاص لديهم شيءٌ للقول»[727] وإشراكهم، إلى جانب القطع الثلاث الأولى التي كان من المقرر أن تظهر في العدد الافتتاحي، أكّدت مخاوفه[728]. وعلى الرغم من أنه بقي «يتطّلع شوقًا إلى العمل على المجلة»[729]، وصلت خيبة أمله و«تحفظّاته النقدية»[730] في ما يتعلّق بجودة هذه المساهمات الأولى وصوابها إلى حدّ أنه رأى أنّ أهداف المجلة الأساسية مفضوحة ويمكن المساومة عليها بحيث لم يعد بالإمكان الاحتفاظ بمنصبه المشترك في رئاسة التحرير.

أبدى بنيامين تفهّمه لأهمية الأزمة والنّقد في خطاب استقالته موضّحًا:

كان من المقرر أن تكون المجلة وسيلة يتكفّل، من خلالها، خبراء من المعسكر البرجوازي بتوصيف الأزمة في العلوم والفنون. وكان القصد من ذلك أن نوضّح للإنتليجنسيا البرجوازية أنّ ما يفرض منهجيات المادية الديالكتيكية عليها هو ضرورات أهمّها: ضرورات الإنتاج والبحث الفكريين، وضرورات الوجود[731].

ستمرّ المجلة بلحظات إيجابية وأخرى سلبية. وسيفجّر النقد المحايث لادّعاءات الجماليات البرجوازية تعميات الخطاب النقدي المتينة: «العبقرية»، «الإبداع»، الكاتب «المستقل»[732]. وبالنسبة إلى بنيامين، حوّلت وسائل الإعلام مثل الراديو والسينما والانتشار المتزايد للمجلات، والصحف، وكتب الجيب، والإعلان، والصّور، المجالَ الثقافي وتسببت بما أشار إليه لاحقًا على أنه «انهيار» الأشكال والمقولات الجمالية التقليدية. ومثل هذا الإدراك كان تمهيدًا، وشرطًا مسبقًا، لصيغٍ جديدة من الانشغال والتعبير الجماليّين، ولمفردات نقدية جديدة، سيُبرز الطابع السياسي وأهمية وإمكانات الابتكار والإنتاج الثقافيَّين/الفكريَّين.

على الرغم من اختلاف تطلّعات بنيامين الخاصة بـ الأزمة والنقد اختلافًا جذريًّا عن آماله التي عقدها على الملاك الجديد، إلا أنّ هناك بعض التشابهات المدهشة والكاشفة؛ إذ ستُبيّن الأزمة والنقد، مثل سابقتها، الشروط السائدة للحياة الفكرية والثقافية وتتدخّل فيها لتحدّد ممارسة نقدية متغيرة وتطبّقها. وهذا ما كان يصوغه بنيامين في أوائل عشرينيات القرن العشرين بعبارات التجديد اللغوي والنقدي في روح رصانة رومانسية مُستعادة ونقاوة صوفية. لكن بحلول عام 1930، خضع إدراك بنيامين للظروف السائدة وإمكانيات التغيير إلى إعادة توجيه أساسية، واتّخذ لغة مشحونة سياسيًّا ونبرة راديكالية. فبينما رأى في ما يتعلّق بـ الملاك الجديد أن «مهمة المجلة هي أن تنادي بروح عصرها»[733]، سعت الأزمة والنقد إلى الإحاطة بالشروط والضرورات المادية التي تصبغ الممارسة الثقافية المعاصرة وتضيّق عليها الخناق[734]. ومع أنّ هدفها، وهو تصفية المعجم المفهومي، قد تغيّر بعض الشيء، بقي الواجب الأساسي واضحًا: «عليك إعادة خلق النّقد بوصفه جنسًا كتابيًّا»[735].

علاوة على ذلك، يجب ألّا تُفهم «دعاية المادية الديالكتيكية»[736] التي كانت ستقدّمها المجلّة على أنها دفاعٌ عن النزعة التعليمية الجافّة أو انتثارٌ تبسيطي للأرثوذكسية الماركسية. يكتب بنيامين في رسالة بعثها إلى ماكس ريخنر في تاريخ 7 آذار/مارس 1931:

جاءتني أقوى دعاية يمكنك أن تتخيّلها لمقاربة مادية، لا على شكل كتيّبات شيوعية، بل على شكل أعمال «تمثيلية» انبثقت من الجانب البرجوازي خلال العشرين سنة الأخيرة لي في مجال خبرتي، التاريخ والنقد الأدبيين. ليس لديّ ما أفعله مع إنجازات الأكاديميين هنا أكثر مما أفعله مع النّصب التي أقامها أمثال غوندولف أو برترام[737].

الإشارة إلى غوندولف هنا ليست عابرة؛ إنها تدلّ على نظرة بنيامين إلى عمله مع الماركسية على أنه استمرارية لأعماله الجمالية السابقة، وليس قطيعة جذريَّة معها. وفي الواقع، كما سنبيّن في الفصل السابع، ستقدّم المقالة، المثالية في بنيتها الديالكتيكية، حول الأنساب المختارة أنموذجًا لكتابات بنيامين المُتوقَّعة حول بودلير في نهاية ثلاثينيات القرن العشرين. كما ستكون تذكيرًا بالسياق الذي ظهرت فيه الملاك الجديد. وتمامًا كما بزغت هذه المجلة من تركيبٍ معينٍ من الاهتمامات والكتابات (تأملاته حول اللغة والترجمة، شذراته الأولى حول مسرح الرثاء، ضرورات النقد المحايث، دراسة رواية الأنساب المختارة)، كذلك ظهرت المجلة الجديدة بصفتها نقطة تقاطع والتقاء بين مشروعات بنيامين وانشغالاته آنذاك (التبصّرات النقدية المتعلقة بـ شارع ذو اتجاه واحد، افتتانه بالسريالية وعمل الممرات المسقوفة المتواصل، تجربته مع موسكو الثورية، لقاؤه مع بريخت). لكن، بغض النظر عمّا بشّرت به في البداية، لن تكون الأزمة والنقد المنتدى الذي يمكن فيه تناول هذه المسائل ومعالجتها بشكلٍ مناسب. وبالأحرى، إننا سنجد نقاشات بنيامين الرئيسة في شكلٍ برنامجي في «واحدٍ من أكثر النصوص الماركسية التي كتبها بنيامين صراحةً»[738]: دراسته عام 1934 «Der Autor als Produzent» (المؤلِّف بوصفه منتِجًا)[739].

يعرض هذا الفصل الموضوعات الرئيسة من هذه المقالة المهمة: مركزية التقنية الأدبية، وفكرة «المتعدد التقنيات» (polytechnician) الجمالي، و«إعادة تفعيل» (refunctioning) المجال الثقافي. وقد أعلى بنيامين من شأن «المسرح الملحمي» عند بريخت وعدّه مثالًا أنموذجيًّا لهذه الأفكار، وثمّن عددًا من ابتكاراته وتقنياته الدرامية: اجتثاث المسافة، الانقطاع والإيمائي (gestural)، الجمهور «المسترخي» (relaxed) أو «اللاهي» (distracted). وتُطوِّرُ النصوص التي سنُناقشها في هذا الفصل الذخيرة المفهومية الجوهرية في دراسات بنيامين الأساسية حول الإعلام الجماهيري خلال ثلاثينيات القرن العشرين (تأملاته حول الراديو وما يتعلق به من الخطط التي وضعها له، ونصوصه الأخاذة التي يذيع صيتها الآن عن التصوير الضوئي والسينما (يُنظر الفصل السادس)؛ بل والتي تترك أثرها في مشروع الممرات المسقوفة بطرقٍ متعددة (المنهجية والتأريخية خصوصًا) (يُنظر الفصل السابع). هكذا تستكشف هذه الفصول الثلاثة بعض أهم ما تنطوي عليه «المقدمات والملحقات» الخاصة بـ مشروع الممرات.

المهندس الأدبي

يمثّل عمل «المؤلف بوصفه منتجًا» أطروحة موجزة حول مسائل معاصرة تخصّ السياسة الأدبية[740] وتهدف إلى تجاوز حدود نقاشات اليسار السطحية و«العقيمة»[741] التي تتعلق بالطابع السياسي لبعض الأعمال الفنية/النصوص وكفاءاتها الجمالية. ويوافق بنيامين على أنّ هناك بعض التقدم الذي تحقق فعلًا في ميدان «النقد السياسي الأدبي»[742]: فُضِحَت فكرة المؤلف «المستقل» بوصفها إحدى التعميات البرجوازية، ولاقى واجب الكاتب «التقدّمي» بأن «يضع نفسه في صفّ البروليتاريا»[743] قبولًا. لكنّ بنيامين يرى، من ناحية أخرى، أنّ الفهم الشائع، «الروتيني» برمّته[744]، لفكرة «الالتزام» السياسي هو فهمٌ ناقصٌ، بل وأسوأ من ذلك، أنه أحدث انفصامًا كاذبًا بين «نزعة» العمل الفني السياسية وجودته الجمالية، حيث يشدد بنيامين على التقارب بين السياسيّ والجماليّ؛ إذ لا يختار الفنان الراديكالي بين تحقيق طموحاته الفنية أو تنفيذ واجباته السياسية: إنهما الشيء ذاته تمامًا. والفنّ التقدميّ ليس مسألة تسوية أو توفيقٍ بين ضرورات متزاحمة. لكنّ هذا لا يعني القول إنّ «التزام» الفنان، أي اصطفافه الواعي مع المصالح البروليتارية المفترضة وتبنّيها، يضمن بنفسه الكفاءة «الفنية». وبالنظر إلى رفض بنيامين القاطع استعادة نوايا المؤلف، فمن الواضح أنّ ميول الكاتب السياسية لا دور لها هنا مهما علا شأنُها. وعلى نحو أدق، يدّعي بنيامين:

لا يمكن أن تكون نزعة العمل الفنّي صائبة سياسيًّا إلا إذا كانت صائبة بالمعنى الأدبيّ كذلك، وذلك يعني أنّ أيّ نزعة سياسية صحيحة تنطوي على نزعة أدبية [...] وهذه النزعة الأدبية، التي تنطوي عليها ضمنًا أو علنًا كل نزعة سياسية صحيحةٍ، هي وليس سواها ما يقف وراء جودة عملٍ من الأعمال. وهذا هو السبب في أنّ النزعة السياسية الصّائبة لأحد الأعمال تمتدّ لتشمل جودته الأدبية كذلك: لأنّ أيّ نزعة سياسيّة صائبة تتألّف من نزعة أدبيّة صائبة بدورها[745].

باختصار، لا يمكن إلا للأعمال أو النصوص التي تتمتّع بخاصية جمالية أن تكون تقدّمية سياسيًّا؛ فالأعمال الفقيرة لا تأتي إلا بالسياسة الفقيرة، بصرف النظر عن التزام الفنان. و«فنٌّ» ذو قيمة جمالية ورجعيّ هو مصطلح متناقض بالضرورة.

يقوم انفصام «النزعة السياسية» أمام «الجودة الجمالية» على جملة من الأخطاء: سوء فهمٍ لطابع الإنتاج الفني المعاصر وموقعه الحقيقيَّين، وسوء إدراكٍ لتحوّل الميدان الجمالي بعد ظهور أشكال جديدة من الوساطة وإعادة الإنتاج، وسوء تصوّرٍ لهذه الوسائل الإعلامية الجديدة ذات الطاقة النقدية والتقدمية واستعمالٌ خاطئ لها. ويرى بنيامين أنّ الجدال بين الالتزام والجودة هو «مثالٌ مميز لمحاولة التعامل مع العلاقات الأدبية من ناحية غير ديالكتيكية»، حيث يُنظر إلى «الشيء

الصّلب والمعزول (عمل، رواية، كتاب)» بصورة مستقلة عن «سياق الحياة والعلاقات الاجتماعية»[746]. و«المعالجة الديالكتيكية لهذه المسألة» بصورة جيّدة لا تُعيد «إدراج»[747] العمل الفني وحده إلى هذا المركّب الاجتماعي الاقتصادي، بل منتجه أيضًا، أي المؤلف. ويجب ألّا نضع محلّ الخرافةِ البرجوازية حول العبقرية الأدبية المنعزلة تلك الرؤيةَ المخادعة بالمثل للكاتب التقدّمي بوصفه عاطفيًّا (برجوازيًّا) مشفقًا على العامل، وبوصفه ذلك الشخص الذي يختار الوقوف إلى جانب من الجوانب بصورة واعية كما يملي عليه ضميره وحسّ الالتزام لديه[748]. فالكاتب التقدّمي الحقيقي، بالنسبة إلى بنيامين، لا يعرف مثل هذا الخيار، ولا يسعى إلى بناء علاقاته مع الطبقة العاملة، وإنما هو مرغمٌ على تبيّن موقعه وسط البروليتاريا[749]. والكاتب التقدّمي ليس مستقلًّا بالنسبة إلى العامل، ولا متحالفًا معه: إنه عاملٌ (أدبيٌّ) يثمّن تجربة «التضامن مع البروليتاريا»[750] ويعبّر عنها. لذلك، يجب ألّا يؤخذ العمل الفني الحقيقيّ بوصفه إبداعًا مستقلًّا ولا بوصفه دلالةً على نزعةٍ ما، بل بوصفه مُنتَجًا تقنيًّا ضمن علاقات الإنتاج الرأسمالية السائدة.

يُعَدُّ النّظر إلى الكتابة بوصفها تقنية عملية، والعمل الفنّي بوصفه إنجازًا تقنيًّا أمرًا جوهريًّا عند بنيامين؛ فذلك ما يجعل التحليل المادّي للعمل الفني ممكنًا وضرورةً[751]. كما إنّ تطوير تقنية أدبية صحيحة والسّعي إلى تحقيقها هو الضّامن الفعليّ للجودة الجمالية، وللنزعة السياسية بدورها[752]. ويتّخذ نقدُ بنيامين اللاذع، في شارع ذو اتجاه واحد، للمشهد الأدبيّ الألمانيّ السائد - بوصفه حقلًا من «الكتب السّميكة» السخيفة التي تتغنّى بها المؤسسة العلمية المتعجرفة وقصيرة النّظر - نبرة أشدّ تطرّفًا هنا. فيقدّم بنيامين في عام 1934 رؤيته حيال التقادم المطلق للأدب البرجوازي، ويشدد في مقطعٍ محوريّ:

علينا إعادة التفكير في الأشكال أو الأجناس الأدبية إذا ما أردنا إيجاد أشكالٍ تلائم الطاقة الأدبية في عصرنا. فالروايات لم تكن موجودة دائمًا في الماضي، وليس من الضرورة أن تكون موجودة دائمًا في المستقبل، لا هي ولا التراجيديّات، ولا الملاحم العظيمة [...] إننا في خضمّ عملية واسعة تبدأ فيها الأشكال الأدبية بالانهيار، عملية يمكن فيها لكثيرٍ من التناقضات التي تتعلق بما اعتدنا التفكير فيه أن تفقد أهميتها[753].

والكاتب التقدّمي يفهم، بوصفه رائد «الابتكار التقني»[754] وممثّلًا له، أنّ الشروط الحديثة تتطلّب زوال كلٍّ من الأشكال الجمالية الراسخة (الرواية، القصيدة، الرواية القصيرة، المسرحية، إلخ) والفروقات التقليدية بين الأجناس، الكتّاب والقرّاء، الفنانين والجمهور[755]. وهذا هو السبب في

رؤية بنيامين إلى الجدال الذي يحيط بالنزعة السياسية والجودة الجمالية على أنّه جدالٌ لا يُغني ولا يُسمن من جوع. ولا تقوم محاولة التوفيق بين الفنّ الراديكالي والمبادئ والتقاليد والأذواق الجمالية البرجوازية إلا على فهمٍ مغلوطٍ للميدان الجمالي بوصفه مجالًا متعاليًا من الأشكال الثابتة والقيم الأبديّة.

على النقيض من ذلك، يستوعب المؤلف بوصفه منتجًا الطابع التاريخي والسياسي الحقيقي الذي يسمُ المسائل الجمالية كلّها، ويتبيّن أنّ هذه المسائل هي في خضمّ عملية أساسية من التفجّر والانهيار. فالفنّ البرجوازي في أزمة، حاله حال المجتمع البرجوازي. وفي الوقت الذي يندب فيه الرجعيّون «الانحطاط» الحديث، ويدعون إلى «إحياءٍ روحيّ»[756] و«صحوة ثقافية»[757]، يدرك الكاتب/الفنان التقدّمي الطابعَ المترابط لميادين الاتّصال الناشئة حديثًا، ويواظب على عمله من خلالها: الراديو، الصحافة، التصوير الضوئي، تسجيل الصوت، السينما؛ إذ يجب عليه أن يصبح متعدد التقنيات[758]:

لا يمكن للإنتاج الفكري أن يصبح ذا نفعٍ سياسيّ ما لم يتمّ تجاوز ميادين الاختصاص المنفصلة، التي تدين عملية الإنتاج الفكري بانتظامها لها، من وجهة النظر البرجوازية. [...] ولا بدّ أن تكسر كلُّ قوة من القوى المُنتِجة الحواجز التي تفصل بين الاختصاصات والتي وُجدت في الأصل لتفصل هذه القوى المُنتِجة بعضها عن بعض. وباختباره التضامن مع البروليتاريا، يختبر المؤلف بوصفه منتجًا، بصورة مباشرة وفي وقتٍ واحد، التضامن مع بعض المنتجين الآخرين الذين بالكاد عنوا له شيئًا قبل ذلك[759].

يعدّ انهيار الأشكال البرجوازية شرطًا مسبقًا لوجود الممارسات الجمالية الجديدة التي تضع التعاون والعمل الجماعي في المقدمة، وتمحي تمامًا، وإلى الأبد، تلك الأسطورة المنتشرة عن الفنان بوصفه عبقريًّا وحيدًا وخلاقًا.

يرى بنيامين أنّ وسائل الإعلام الجديدة تسهم في «التحول الوظيفي»[760]، أو «إعادة تفعيل»، المجال الجمالي، وتتطلّب أشكالًا وممارساتٍ مبتكرة إذا أردنا تحقيق طاقاتها وإمكاناتها التكنولوجية بالكامل. إنه يحرص هنا على تجنّب أي حتمية تكنولوجية مُختَزَلة أو احتفاءٍ ساذج بظهور صيغ جديدة من التواصل والتمثيل وإعادة الإنتاج؛ إذ لا بدّ من فهم الطبيعة الديالكتيكية، بل والمخادعة، التي تتمتّع بها هذه الوسائل. فكما أنّ الالتزام السياسي وحده لا يضمن الإنتاج الفنّي، فإن

استخدام الفنان وسائل التكنولوجيا الجديدة لا يضمن كذلك التوجّهَ والفاعلية السياسيّين. بل يشدد بنيامين على أنّ بإمكان وسائل الإعلام الجديدة أن تخدم المصالح الرّجعية، بدلًا من التقدمية، بطرقٍ متعددة.

أولًا، قد تُستخدم وسائل الإعلام الجديدة في تقليد الأشكال البالية والمتروكة؛ إذ يلاحظ بنيامين، في عمله «تاريخ موجز للتصوير»، على سبيل المثال، كيف سعى بعض المصوّرين في منتصف القرن التاسع عشر إلى آخره، عبر استخدام الخدع والإخراج والإكسسوارات، وراء استرداد «هالة» اللوحة، أي ذلك الشعور الحادّ بالتفرّد والمسافة الذي كانت تلغيه الكاميرا فعليًّا[761]. وعلى النحو نفسه، يشير بنيامين، في مقالة «العمل الفني»، إلى عَكسِ نظام استوديوهات هوليوود زوال «الهالة» الذي سبّبته السينما وخلقِه «هالة» جديدة وزائفة على شكل عبادةٍ لنجوم السينما و«'سحر الشخصية[762]'».

ثانيًا، يمكن استخدام التطبيقات النقدية المفترضة لوسائل الإعلام الجديدة لغاياتٍ أخرى. ويقدّم بنيامين هنا نقدًا قاطعًا للادّعاءات الراديكالية للصحافة التصويرية (photoreportage) الخاصّة بحركة «الموضوعية الجديدة» (Neue Sachlichkeit). ففي الصحافة التصويرية، يقابل المُشاهِد صورًا يُفترض إنها صادقة حول ظروف العالم الحقيقية من دون زيادة أو نقصان. على سبيل المثال، تؤخذ صورٌ قاسية للفقر والعوز المدينيّين على أنها دلائل دامغة ولا تقبل الجدل على أمراض المجتمع الحديث. إلا أنّ بنيامين يرفض هذه الطبيعيّة الزائفة على أنها ساذجة وفي غير محلّها؛ فهذه الصور لا تعبّر عن نفسها، بل إنّ غياب التعليق التامّ يحوّلها إلى صورٍ عاطفية تثير الشفقة البرجوازية، حيث يُجمّل اليوميّ في الصحافة التصويرية[763]، لضمان «التسلية والإمتاع»[764]، بدلًا من أيّ وعيٍ نقديّ؛ إذ يرى بنيامين أنه يجب عدم الخلط بين تطوّر التقنيات التقدّمية والمناصرة التامّة للتطورات التقنية الجديدة ضمن المجال الجمالي. إنّ كَوْنَ الابتكارات الأسلوبية واللمسات «الذوّاقة» والمعالجة المصقولة «على الموضة» هو أمرٌ «يُجدّد العالم كما هو من الداخل»[765] فحسب. في المقابل، تتسم تقنيات البناء والتعليق على الصورة (captioning) وإعادة التفعيل بأنها تقنياتٌ تحويليّة ومتمردة. والمثال الذي يطرحه بنيامين هنا لا الصحافة التصويرية بل المونتاج التصويري (photomontage)، الذي يجاور بين صور دنيوية وعناصر نصيّة مع تأثيرٍ متفجّر (غالبًا ما يكون ساخرًا بشكلٍ عنيف). وفي هذه الأعمال «تكون أصغر شذرة

حقيقية من شذرات الحياة اليوميّة أكثر تعبيرًا من اللوحة [...]. لا عليك إلا التفكير بأعمال جون هارتفيلد، الذي حوّلت تقنيتُه غلافَ الكتاب إلى أداةٍ سياسية»[766].

التعليق على الصور - مناداة الأشياء بمسمّياتها الصحيحة - ذو أهمية، لأنه سياق الصورة وعنوانُها اللذان يقرران دلالتها السياسية. فبانهيار الأشكال، لم يعد ممكنًا الفصل بين الصورة والنص، المصور والكاتب: «ما يجب أن نطالب به المصور هو وضع تعليق تحت صورته ينقذها من ويلات الموضة ويمنحها قيمة استعمالية ثورية»[767]. كما أن التعليق على الصور بوصفه سلطة التسمية يشير إلى القضية المركزية في المجال الجمالي: ملكية وسائل (إعادة) الإنتاج الثقافي والتحكّم بها؛ إذ تبقى القدرة على وضع سياق الصور والنصوص وتأطيرها، وبالتالي، (إعادة) بناء معانيها، في قبضة الطبقة الرأسمالية بكلّ إحكام. هكذا، يدرك المؤلف من حيث هو أخصّائي «أن جهاز الإنتاج والنّشر البرجوازي قادرٌ على تمثّل كمية هائلة من الموضوعات الثورية، بل وعلى الترويج لها، من دون طرح أي سؤالٍ جدّي يتعلق باستمرار وجوده الخاص أو وجود الطبقة التي تمتلكه»[768].

كما يجب على كلٍّ من الصحافي والمصوّر والمخرج والكاتب العمل على تدمير الحواجز التي فصلت بعضهم عن بعض في مجال الإنتاج الثقافي، كذلك يجب على كلّ واحدٍ منهم أن يوجّه واسطته نقديًّا إلى ذلك النظام نفسه الذي فصلهم عن غيرهم وتحكّم بهم. فالمؤلف بوصفه منتجًا يدرك موقعه الاستراتيجي في علاقات الإنتاج الاجتماعية، ويعيد تنظيم وسائل (إعادة) الإنتاج الثقافي ويعيد تفعيلها كما يشاء[769]، فـ «الالتزام وحده لن يفي بالغرض»[770]. وعلى الكاتب أيضًا أن يصبح مخرّبًا استراتيجيًّا. ويقتبس بنيامين من أراغون قوله: «'يظهر المثقف الثوري [...] بوصفه خائنًا لطبقته الأصلية'، وخيانة الكاتب هذه هي موقفٌ يحوّله من مورّدٍ لجهاز الإنتاج، إلى مهندسٍ يرى أن مهمّته هي تعديل هذا الجهاز ليتلاءم مع أهداف الثورة البروليتارية»[771]. وبالنسبة إلى بنيامين، كان الأنموذج الذي يحتذى به في ما يتعلّق بهذه الهندسة الجمالية المتعددة التقنيات هو برتولت بريخت، الشاعر وكاتب المسرح وشريكه المحتمل في رئاسة التحرير.

بريخت و«التفكير الفجّ»

يقول بنيامين في رسالة إلى شوليم في 6 حزيران/يونيو 1929: «عقدت بعض الصداقات المهمة. منها علاقة وثيقة ببريخت»[772]. ومع ربيع العام التالي، بدأت أعمال بريخت تجذب انتباه بنيامين النقدي[773]، وبدأ معها التخطيط في خريف عام 1930 للتعاون على تحرير مجلة الأزمة والنقد. وعلى الرغم من أنّ المجلة انطوت في النهاية على أزمة أكثر منها على نقد، بالنسبة إلى بنيامين، توطّدت أواصر صداقته مع بريخت وازدادت حدّة دفاعه عن أعماله خلال الثلاثينيات. كما أنه كتب كثيرًا عن أعمال هذا الأخير[774]، وبوجود الاثنين في المنفى، هجر بنيامين حبيبته باريس في مناسباتٍ عدّة ليقيم طويلًا عند بريخت في الدنمارك[775].

راقب هوركهايمر وأدورنو وشوليم هذه الصداقة بين بنيامين وبريخت بمزيجٍ من القلق والكراهية؛ ففي حين ثمّن بنيامين مواجهته الفكرية مع بريخت، ارتاب هؤلاء من تأثيرها المعاكس غير المرغوب فيه. وفي حين تلذذ بنيامين بالتحدّي الحيوي الذي يوفّره «التفكير الفجّ»[776] الخاصّ بالكاتب المسرحي، احتقروا ذلك بصفته بداهة ساذجة. وعندما أشاد بمسرح بريخت واستخدامه تقنيّات الانقطاع والإلهاء والتغريب، أسفوا لهذه العلاقة بين الاثنين وعدّوها هي نفسها انقطاعًا بائسًا، ولهوًا لا لزوم له، وتغريبًا عن اهتماماته الفكرية الأصيلة. وتعدّ تعليقات أدورنو في ما يتعلق بمقالة «العمل الفني» (1935-1936) «الخارقة»[777] ذات دلالة هنا (يُنظر أيضًا الفصل السادس)؛ إذ ينتقد أدورنو في رسالة في تاريخ 18 آذار/مارس 1936 ما عدّه إفراط بنيامين في تقدير الإمكانية الراديكالية للسينما بوصفها وسيلة لـ «التعليم» السياسي للبروليتاريا، وتقليله في الوقت نفسه من شأن الطابع النّقضيّ المتأصل في «الفنّ المستقل»، فبالنسبة إلى أدورنو، لا تؤدي الأعمال الفنية التقدمية الأصيلة وظيفة تعليمية أو دعائية مباشرة، مثل نشر الأفكار الثورية بين البروليتاريا. أما «الفنّ المستقل» فهو يعبّر بالتأكيد عن الظروف الاجتماعية الاقتصادية والتراتب والعداوات الطبقية - كيف لا يفعل ذلك؟ - لكن بطريقة غير مباشرة فحسب، من خلال مستويات متعددة ومعقدة من الوساطة والتجريد. والحال، إنّ فهمًا ديالكتيكيًّا تمامًا للدوافع المتناقضة التي تفعل فعلها ضمن هذه الأعمال الفنية - ويفكر أدورنو هنا قبل أي شيء آخر بالأعمال «الصعبة» للحداثة «العليا» والطليعة، مثل مسرحيات صمويل بيكت وموسيقى مُرشدِه الخاصّ أرنولد شوينبرغ - سيقود إلى مزيدٍ من الإدراك والتقدير لأهميتها النقدية بوصفها أشكالًا من الإنكار والرّفض؛ فمن النادر أن تدّعي هذه الأعمال أيّ بيداغوجية ثورية، وغالبًا ما لا تنجذب لها إلا قلّة قليلة من الجماهير المعتادة على تفاهات «صناعة الثقافة» كما هي، بل تقوم هذه الأعمال على الابتكار والتجريب التقنيين

لإنتاج أشكالٍ من التنافر والإرباك تميط اللثام عن المأزق الذي تقع فيه إنسانية مغتربة تحت السيطرة الرأسمالية الحديثة.

كان غياب مثل هذا التعقيد والديالكتيك والوساطة[778] في مسرحيات بريخت، وإصراره بدلًا من ذلك على «المسرحية التعليمية بصفتها مبدأً فنّيًّا»[779] هو بالتحديد ما أثار اشمئزاز أدورنو، حيث وجد هذا الأخير جدالاتِ بريخت السياسية وإطلاقه الشعارات أمرًا «طفوليًّا لا غير»[780]، كما عدّ مسرحياتِه إيمائية صبيانية محشوّة بضروب المساواة الزائفة مثل تلك الموجودة بين رجال العصابات والسياسيين (أرتورو أوي)[781] وحرب الثلاثين عامًا والحرب الحديثة (الأم الشجاعة)[782]. إنها تماثلات مبتذلة لمسرحيات تافهة؛ «فالسياسة الرديئة تصبح فنًّا رديئًا والعكس بالعكس». وكان فنّ بريخت، كما شدّد أدورنو، «مسمومًا بسياسته الكاذبة» و«ملوّثًا بالتزامه المخادع»[783]. كما لاحظ أدورنو علامات على انتقال هذه العدوى إلى مقالة «العمل الفني»، وجادل بأنّ عملية تطهير للمفاهيم كانت ضرورة لا بدّ منها، وهي عملية «تتضمّن على الأقل تصفية كاملة للأفكار البريختية التي خضعت هي نفسها لتحوّل على نطاق واسع في دراستك»[784]. و«مزيدٌ من الديالكتيك»[785] يقتضي طمسًا لرواسب «التفكير الفجّ».

عند هوركهايمر وأدورنو أنّ تأثير بريخت أفقر أعمال بنيامين من خلال التقليل من التعقيد والحِذْق الديالكتيكيين. أمّا شوليم، الذي لم يمتنع أيضًا عن التعبير عن اشمئزازه من بريخت، فرأى إلى الأمر على أنه انحرافٌ خطرٌ يقود إلى أكثر أنواع «خداع الذات» ضررًا[786]. كان التفكير الشيوعي «الفجّ» الخاصّ بـ «المادية الديالكتيكية» لبريخت يأخذ بنيامين بعيدًا عن مشاغله الحقيقية: وعد الفكر اليهودي والتقليد الصوفي وأعماقهما. ولو اتّبع بنيامين صيغة تفكيره «الحقيقية» لأصبح، كما أخبره شوليم، «من أهمّ الشخصيات في تاريخ الفكر النقدي، والوريث الشرعي لأكثر تقاليد هامان وهومبولت إنتاجًا وأصالة»[787]. لكن «كنت تحاول في السنوات القليلة الماضية [...] تقديم تبصّراتك، التي تعدّ في جزءٍ منها ذات تأثير واسع النطاق، في تعابير قريبة مفهوميًّا من التعابير الشيوعية»[788]، حيث تخلّى بنيامين عن حكمته عندما هجر لغته اللاهوتية الأصلية ليهبط إلى قعر «الهراء» البريختيّ، إضافة إلى أنّ تبنّيه «الشكل الغريب»[789] كان من دون جدوى، على اعتبار أنّ عمله كان على درجة من الأصالة والتفرّد أكبر من أن يقبل به الحزب الشيوعي، بمعتقداته الضيقة وعقيدته المحدودة الأفق. والمسألة كما أصرّ شوليم «ليس في أنك تحارب، بل في أنّك تحارب بلباسٍ متنكّرٍ»[790]، وهذا ما كان بحدّ ذاته عقيمًا وهدّامًا بصورة لا مفرّ منها. وأكمل شوليم ناصحًا: «لا

يمكنني إلا أن أقترح عليك أن تقدّر عبقريتك التي لا تني تحاول إنكارها»[791]. بإيجاز، على بنيامين التخلّي عن تنكّره الشيوعي الهزيل واللحاق بشوليم إلى فلسطين، حيث سيتمكّن من مواصلة مهنته الحقيقية.

لم يتأثر بنيامين بالحجج التي قدّمها شوليم. ولم يساوره «أدنى شكّ حول مصير كتاباتي ضمن الحزب، أو حول أطول مدّة يمكن أن أكون فيها عضوًا محتملًا في الحزب»[792]. فهو ينظر إلى ميوله الشيوعية لا بوصفها «عقيدة»، بل استجابة عملية للمقتضيات المصاحبة لكتاباته[793]. وفي الواقع، كان هذا الأمر بالذات واحدًا من العوامل التي دفعته إلى «مناصرة» بريخت[794]. حيث قدّم بريخت، بالنسبة إلى بنيامين، أكثر التبصّرات دهاءً وفطنة في الظروف الحالية التي تمرّ بها الثقافة الأوروبية، ولا سيما المحن والمصائب التي تحدّق بالمثقف النقدي في ألمانيا[795]. ومن جهة أخرى، اشمئزّ بنيامين من فكرة الرحيل عن مدينته، فكيف إذا غادرها إلى القدس. ورأى، بشكلٍ يدعو إلى السخرية، أنّ الموقع البرجوازي تمامًا (غرب برلين الغربية)[796] لـ «مشغل كتاباته الصغير»[797] يسهّل ضروب التحريض الراديكالي ولا يمنعها، وطرح سؤالاً على شوليم: «هل تريد أن تمنعني من تعليق العلم الأحمر على نافذتي [...]؟»[798]. وهنا استبق بنيامين موضوع المثقف الراديكالي الذي طرحه في «المؤلف بوصفه منتجًا»، بصفته أولًا وقبل كلّ شيء، خائنًا لطبقته. ومن الأجدر بالخائنين أن يتنكّروا. وكان مأخذ شوليم هو أنّ إخفاء بنيامين هويته الحقيقية أمرٌ ذكيّ لكنه أخطأ الهدف. والحال أنّ هذه الازدواجية هي ذلك الخبث الحقيقيّ الذي على المهندس أن يتقنه. إنها تسلّل الحصان الخشبي الإغريقي خلسة لتحقيق الصّحوة. وهي ذلك الخداع والمخاتلة في آلية لعب الشطرنج التي يمارسها ذلك الأحدب الصغير سرًّا كما وصفها بنيامين في بداية «أطروحات في مفهوم التاريخ» عام 1940 (يُنظر الفصل السابع). هكذا هي العلاقة بين ماديّة بنيامين الديالكتيكية المُعلنة واهتماماته اليهودية المشيحانية في ثلاثينيات القرن العشرين: كان «التفكير الفجّ» - سواء رآه بعضهم براغماتية سياسية أو استراتيجية تضليل - أمرًا ضروريًّا، شأنه شأن «المزيد من الديالكتيك» والإشراق الصوفي لتحقيق التفجّر النقدي داخل الثقافة البرجوازية.

لا ينطوي تأييد بنيامين لـ «التفكير الفجّ» - وثمة فرقٌ واضحٌ بين التأييد والممارسة - بوصفه تمويهًا مفهوميًّا على التقليلِ من أهميته أو إنكار صدق علاقته مع بريخت؛ فهو مجرّد إدراك أنه نابعٌ من ضرورة ملموسة، تلك الضرورة ذاتها التي رأى بنيامين أنها إحكام عُرى تضامن الكاتب الراديكالي مع البروليتاريا. وفي حين لم يرَ أدورنو في بريخت إلا إخفاقات الالتزام الشيوعي، رأى

بنيامين شخصًا يشاركه المؤامرة في أعمال التخريب وإعادة الهندسة. وفي الواقع، يمثّل بريخت في «المؤلف بوصفه منتجًا» المهندس الجمالي الأمثل، ذلك الشخص الذي يعدُ بانحرافٍ راديكاليّ عن عقم جدال الالتزام. ولم يكن هذا التقويم مستغربًا تمامًا، آخذين بالحسبان أنّ بنيامين عدّ «المحاضرة» «قطعة مرافقة»[799] لكتاباته حول المسرح الملحمي[800]. حيث كان بريخت مثال «المؤلف بوصفه منتجًا»، وكان مسرحه الملحمي «أنموذجًا» لإعادة تفعيل الأشكال الجمالية لغايات بروليتاريّة[801]. كما كان لمسرح بريخت الملحمي خمس سماتٍ مهمة بالنسبة إلى بنيامين: خلق ضربٍ جديد من القرب؛ التشديد على الخداع؛ استخدام تقنية الانقطاع والإيماء والتغريب؛ إعلاء الجمهور، الاندماج مع وسائل الإعلام الجديدة. ويركز ما تبقّى من الفصل على هذه الجوانب.

أصول المسرح الملحمي الألماني

يشير بنيامين في «ما هو المسرح الملحمي؟» إلى أنّ العلاقة التقليدية «بين خشبة المسرح والجمهور، النصّ والأداء، المنتج والممثلين»[802] تغيّرت من دون رجعة في الثقافة المعاصرة. تبدأ مقالته بالمقطع التالي:

يمكن أن نحدد بدقّة موضع الخلاف في المسرح اليوم بالعلاقة مع خشبة المسرح أكثر منه مع المسرحية. وهو أمرٌ يتعلق بردم الهوّة التي تشغلها الأوركسترا[803]. الهوّة التي تفصل الممثلين عن الجمهور كما يُفصل الميت عن الحي، تلك الهاوية التي يزيد صمتُها المسرحيةَ رفعة، ويزيد صداها من شدّة السّكر في الأوبرا، هذه الهوّة [...] فقدت وظيفتها[804].

بينما بقي الكتّاب البرجوازيون غافلين عن هذا الشرط الجديد[805]، انصرف اهتمام بريخت في مسرحه الملحمي إلى تطوير شعورٍ جديدٍ من مشاركة الجماهير وانخراطها في العمل؛ إذ يختزل المسرح الملحمي المسافة بين المؤدّي والجمهور، ويبدّل بين الأدوار بحيث «يمكن أي واحدٍ من المتفرّجين أن يصبح واحدًا من الممثلين»[806]. وليس الهدف من ذلك تعزيز حميمية دافئة بين الممثل والجمهور، وإنما تسهيل المشاركة المباشرة بالمضمون السياسي. هكذا، يصبح المتفرجون «معاونين»[807] في الدراما الكاشفة. وعند بريخت «تصبح خشبة المسرح منصة عامة. وعلى هذه المنصة ينبغي على المسرح الآن أن يؤسس نفسه»[808].

يذكّرنا التعاون بين الممثلين والجمهور بالفكرة التي تهيمن على الصورة الفكرية «موسكو»: تجربة «الاختلاط بالناس والأشياء عن كثب»[809]، حيث بدت البروليتاريا في المتاحف والمسارح ودور السينما في موسكو كأنها «تستولي على الثقافة البرجوازية»[810]، وتعيد تفعيل الحياة الفنية والفكرية راديكاليًّا. كما يستبق مبدأ القرب هذا المقولة الجمالية الرئيسة في كتابات بنيامين المادية الديكالتيكية في ثلاثينيات القرن العشرين: «الهالة». فكما يتّضح في كتاباته حول التصوير والسينما، تشير «الهالة» إلى تلك الرّهبة والاندهاش اللذين يساوران المشاهد في حضرة العمل الفني الحقيقي والأصيل. وهي إذ تقوم على مسافة لا يمكن تخطّيها بين المشاهد والمشهد، الذات والموضوع، فإنّها تمثّل أساس العشق العقيدي للفن وأساس الجماليات البرجوازية للتأمل المنعزل. وعند بنيامين أنّ تفكيك الهالة وتسييس الفنّ هما مهمة الفنان الثوري الحقيقي ووعدُ صيغِ الإنتاج وإعادة الإنتاج الجديدة. هكذا ينطوي «ردم الهوّة التي تشغلها الأوركسترا» في المسرح الملحمي على التغلب على هذين «المترين» اللذين يفصلان «الفنّ» عن المتفرّج[811].

ليس الغرض من إزالة هذه المسافة الفاصلة هو التمهيد لضربٍ من التماهي البسيط مع الشخصيات الدرامية؛ إذ لا يسعى المسرح الملحمي، في الواقع، وراء أي نوعٍ من الطبيعيّة أو الواقعية. كما إنه لا يصوّر الحياة اليومية كما هي، ولا يطلب من جمهوره ترك معتقداته السابقة موقتًا واعتناق الأفكار المطروحة. بل إنّ القربَ المميّز والمسيّس الذي طوّره هذا المسرح يسلّط الضوءَ على تصنّع العمل الفني، أي حقيقة اصطناع المسرح[812]، حيث تكشف مسرحيات بريخت عن «بنائها»، بدلًا من طمس آثار إنتاجها. ويَظهر التمثيلُ بصورة واعية بوصفه تمثيلًا[813]، والوهمُ بوصفه وهمًا. هكذا يصبح المسرح الملحمي تربويًّا، لا غامضًا ومسبّبًا للحيرة؛ ولم تَعُدْ خشبة المسرح «حلقة سحرية»، بل «منطقة عرض عامّة ومريحة»[814].

يتحقق «انقشاع الوهم» هذا باستخدام تقنية الانقطاع[815]؛ فالمقاطعة المستمرة للفعل الدرامي عن طريق إدخال الموسيقى والغناء بغتة[816]، أو عن طريق بعض أشكال التشويش الأخرى (إصدار صوت رهيب من الكواليس، أو فتح أحد الأبواب أو النوافذ أو إغلاقه بصورة غير متوقعة، وغيرها) هي عنصرٌ في غاية الأهمية عند بريخت. وهذا الانقطاع المتواصل يعني أنّ «المسرح الملحمي إيمائي»[817] في طابعه. فالتوقّف يولّد الإيماء[818]؛ إذ يسبب الانقطاع المفاجئ في تدفق الأحداث شللًا في أجساد الممثلين في وضعيات ومواقف معينة، مثل تأثير تجميد إطار الشاشة عند توقيف الفيلم. يكتب بنيامين عن المسرح الملحمي:

ليست وظيفته في كثيرٍ من الأحيان تسليط الضوء على الفعل أو تعزيزه، بل مقاطعته: أفعال المرء نفسه، لا فعل الآخرين فحسب. وتلك الخاصّية المُعيقة التي تتمتّع بها هذه التقطّعات إلى جانب طبيعة تأطير الفعل المتقطّعة هما ما يسمح للمسرح الإيمائي بأن يصبح مسرحًا ملحميًّا[819].

المثال الذي يطرحه بنيامين هنا هو عن شخصٍ غريب يدخل على مشهد مأساوي لأسرة تخوض جدالًا مستمرًّا. في اللحظة التي تظهر فيها هذه الشخصية غير المتوقعة، يتوقف أفراد العائلة عن المناقشة أو الحركة لبعض الوقت كما لو أنهم تحوّلوا إلى تماثيل في لوحة مسرحية. ويكتب بنيامين: «يُباغتُ هذا الغريبَ بعضُ المواقف: شراشف مجعّدة، نافذة مفتوحة، منزلٌ مهدّمٌ من الداخل»[820]، وهي مجموعة من الظروف التي لا بدّ أن يفكّ رموزها، مثل المحقق، للكشف عن سير الأحداث. ولا يقدّم المسرح الملحمي سلسلة من الفعل الدرامي على خشبة المسرح فحسب، بل يحضّ كذلك على تفحّصها من طرف المُشاهِد بكلّ دقّة وحذر؛ فالانقطاع هو وقفات تتيح التأمل النقديّ. وبهذا الشكل، يصبح الجمهور شاهدًا لا على إعادة إنتاج الظروف كما تظهر فحسب، بل أيضًا على «الكشف» الدراميّ «عن المواقف»[821] كما هي في الحقيقة: أي الكشف الذاتيّ لمضمون حقيقتها.

لا تُنتج الواقعية والطبيعية و«الموضوعية الجديدة» للصحافة التصويرية سوى مظهر الأشياء المبتذل من دون اكتشاف أسبابها المضمرة، ناهيك عن إنكارها، حيث يبقى تمثيل الدنيوي دنيويًّا ببساطة. أما الحقيقة، فتتملّص من هذه المقاربات السطحية. لذلك، ينطوي الإيقاع المتقطّع للمسرح الملحمي على تشويشٍ للأحداث التي تتكشّف على المسرح، وعلى وقفاتٍ تحدث الصدمة والذعر. وبين هذه التصدّعات تحديدًا تظهر الحقيقة[822]. ومن خلال القرب، والتأكيد على الخداع، والانقطاعات المتكررة واعتماد ما هو إيمائي، يكون هناك سيرورة من التغريب وإعادة الإدراك، حيث يقدّم المسرح الملحمي جملة من اللحظات المتشذّرة من إعادة التفكير ومن التفكير «الآخر»: سلسلة ربما من الصور الفكرية، الصور الفكرية الدرامية.

في الواقع، كما تجد فكرة تقليص المسافة صداها في أفكار بنيامين في منتصف عشرينيات القرن العشرين وتستبق مقولاتٍ رئيسة ضمّتها كتاباته اللاحقة، كذلك هي الحال بالنسبة إلى مفهوم الانقطاع؛ إذ يحظى التوقف بأهميته في تأملات بنيامين حول ممارسة الكتابة في دراسة مسرح الرثاء وشارع ذو اتجاه واحد، لكن وقبل أي شيء، في إصراره على شكل الأطروحة المجزأة بصفتها التقنية المناسبة للبحث الفلسفي. ففي الأطروحة، ثمة اعترافٌ بالمهمة السيزيفيّة للمؤلف والقارئ اللذين عليهما البدء مرة أخرى مع كل جملة جديدة. وفي تلك الوقفة التي ترافق كل نقطة

يجدد الفكر نفسه بصورة عابرة ويطوّر ذاته بشكلٍ متذبذب[823]. «العبقرية عملٌ دؤوب»[824]، وليست إلهامًا، وهذه العملية التقنية المؤلمة والمتزايدة هي العلامة التي تسمُ الكتابة العميقة والقراءة العبقرية والمسرح الحقيقي؛ إذ تمثّل الأطروحة، من حيث هي شكلٌ متقطعٌ ومؤلفٌ من أجزاء تكشف فيه الحقيقة عن نفسها، أنموذجًا لفهمه المسرح الملحمي ودفاعه عنه. ومن ثمّ، فإن كلًّا من الأطروحة والمسرح الملحمي «تحيكُهما معًا علامات الوقف بدقّة متناهية»[825].

لا يقرن بنيامين الانقطاع وما هو إيمائي بأسلوب الكتابة فحسب، بل بـ «أصل الاقتباس»[826] كذلك؛ فمن خلال إيقاف العمل وإحداث وضعية إيمائية، تبرز لحظة معينة وسط سلسلة الأحداث. وبالمثل، يحدد فعل الاقتباس مقطعًا محددًا في أحد النصوص بصفته مثالًا أنموذجيًّا، وينزعه من سياقه الأصلي[827]. وبإعادة وضعه في نصّ (أو سياقٍ) جديد، يصبح للاقتباس حضورٌ غريبٌ ومُقلقٌ. وهو ينطوي، من وجهة نظر بنيامين، على لحظة لافتة غير متوقعة بالنسبة إلى القارئ: «الاقتباسات في عملي قطّاع طرق يقفزون أمام المُتنزّه بأسلحتهم ويسرقون منه قناعته»[828]. وفي هذا الكمين الجريء، يصبح الاقتباس مثل الإيماءة، مذهلًا ولا يمكن نسيانه. هنا، يتوسّع بنيامين في ذلك الرابط بين الإيماءة والاقتباس. فكما يتذكر القارئ الاقتباس ويكون قادرًا على الاستشهاد به، كذلك يكون «’جعل الإيماءات قابلة للاقتباس‘ واحدًا من أهم إنجازات المسرح الملحمي، حيث ينبغي على الممثل أن يكون قادرًا على إبعاد إيماءاته بعضها عن بعض كما يفصل المنضّد بين الحروف المطبوعة بمسافات»[829].

تُفضي هذه المجاورة بين تقنيات الانقطاع والإيماء الخاصّة بالمسرح من جهة، وممارسات الكتابة والاقتباس والتأليف من جهة أخرى، إلى تبصّر مهمّ عند بنيامين؛ فالمسرح الملحمي، من خلال بلورته الخاطفة للحظات مميزة يمكن انتزاعها من موقعها الأصلي وإعادة تصوّرها في أشكالٍ جديدة، وباستخدامه الصدمة باعتبارها باعثًا مفاجئًا على التفكير، واهتمامه بالكشف المتشظّي عن الحقيقة، «يعتمد تقنية أصبحت مألوفة لديك في السنوات الأخيرة من خلال السينما والراديو والتصوير والصحافة. إني أتحدث هنا عن تقنية المونتاج، فالمونتاج يقاطع السياق الذي يُدرج فيه [...]. إنّ هذه التقنية تتمتّع بحقوقٍ خاصة، وربما سامية»[830]. ويتكفّل المسرح الملحمي، مثل المونتاج، بتسليط الضوء على الظواهر نقديًّا، بدلًا من الاكتفاء بعرضها. وتعدّ المجاروة والبناء عنصرين حاسمين هنا، حيث لا ينزلق المسرح الملحمي إلى عرض الأشياء «عرضًا بسيطًا» كما

هي، بل «يدع الشروط تعبّر عن نفسها، بحيث يقابل واحدها الآخر ديالكتيكيًّا. وتواجه بعض عناصرها المختلفة بعضها الآخر بصورة منطقية»[831].

تلعب الزمنيّة دورًا مهمًّا في هذا التفاعل؛ إذ يحدث الانقطاع في اللحظة الخاطفة نفسها التي تجتمع فيها العناصر في نسقٍ مميزٍ ومقروء، أي اللحظة التي يبرز فيها أحد التراكيب إلى الوجود. فما الذي يقدمه المسرح الملحمي إلى المتفرّج في مشهد الإيماءات إذن ما لم يكن بالإمكان رؤية تركيب عابر وقراءته؟ وإذا كان هذا ما عليه الحال، فإنّ لحظة الانقطاع التي يتشكّل فيها التركيب ويكشف عن حقيقته في آنٍ معًا، ليست سوى ذلك الاختلال في سريان التحولات، أي تلك «الدوّامة في مجرى الصيرورة» التي رأى بنيامين في أطروحة تأهيله للأستنذة أنها الأصل. ولعلّه أمرٌ متوقعٌ أن يجد مفهوما «الأصل» و«التركيب»، اللذان ظهرا أولًا في دراسة مسرح الرثاء، أصداء واضحة في مفهومي الانقطاع والإيماء في عمله حول بريخت، ذلك أنّ بنيامين يرى في هذا الأخير - ولو بصورة غير متعمّدة - وريث مسرح الباروك[832]. إلى جانب ذلك، يبدأ بنيامين ترجمة عناصر من المعجم النقدي لدراسة مسرح الرثاء إلى ذخيرة مفهومية تناسب دراسته عن المسرح الملحمي. وهذا هو السياق الذي يبدأ فيه المرء تبيّن الأساس المعقّد لتخوّف شوليم من «العبارات المادية» الجديدة عند بنيامين. فما الذي يمكن أن يكون نظيرًا دنيويًّا ملائمًا أكثر لتراتيل الملاك الجديد، التي تلاشت بسرعة، من أناشيد المنبوذين والأوغاد والعاهرات الذين يثقبون حركة مسرحيات بريخت؟

إصرار أدورنو على «مزيد من الديالكتيك» مناسبٌ هنا أيضًا؛ إذ يتصوّر بنيامين، في مفهومه عن الانقطاع، فكرة ويبدأ التعبير عنها، وهي فكرة تصبح مركزية في فهمه التاريخ والتأريخ: الانقطاع العابر للسيرورة الديالكتيكية بحدّ ذاتها، بحيث يمكن صورة أو تمثيلٍ للحقيقة أن يشكّلا نفسيهما في التوتّر الحاصل؛ فهو يدّعي أن المسرح الملحمي لا يخلو من الديالكتيك، بل إن الديالكتيك في دراما بريخت، شأنه شأن الممثلين أنفسهم، يظهر للحظات في حالة من الجمود التام، كما لو أنّ وميضًا من البرق أناره:

إنّ ما يتكشف وكأنّ إضاءة سُلطت عليه في «الشّرط» الذي يتمّ تقديمه على خشبة المسرح - من إيماءاتٍ أو أفعالٍ أو كلماتٍ بشرية - هو موقفٌ ديالكتيكيٌّ بصورة جوهرية. والشّروط التي يكشف عنها المسرح الملحمي هي الديالكتيك في وضعِية الجمود. فكما أنّ تسلسل الوقت، عند هيغل، ليس مصدر الديالكتيك بل مجرد ذلك الوسط الذي يظهر الديالكتيك فيه، كذلك لا يولد الديالكتيك في المسرح الملحمي من التناقض بين تعابير متعاقبة أو طرقٍ من السّلوك، بل من الإيماءة نفسها[833].

يسلّط هذا المقطع الضوء على تبصّرٍ موجودٍ أساسًا في شارع ذو اتجاه واحد. حيث يمزج بنيامين في «خزانة ملابس» بين التاريخ والمسرح والانقطاع والإيماء على النحو التالي:

مرارًا وتكرارً، تشغل المعارك عند شكسبير وكالديرون المشهد الأخير، وتجد الملوك والأمراء والخدم والأتباع «يدخلون الخشبة في حالة فرار». ثمّ تجعلهم تلك اللحظة التي يصبحون فيها على مرأى من المتفرجين في حالة جمود. فخشبة المسرح تضع حدًّا لهروب شخصيات المسرحية. وهذا الدخول إلى المجال البصري الخاص بالأشخاص غير المشاركين وغير المتحيّزين فعلًا يسمح لأولئك المرهقين بالتقاط أنفاسهم ويزجّ بهم في جوّ جديد. ومن هنا، يأخذ ظهور هؤلاء الذي يدخلون الخشبة «في حالة فرار» دلالته الخفية. فما يصبغُ قراءَتنا لهذه الصيغة هو الأملُ بمكان، أو ضوءٍ، أو سطوعٍ لأنوار المسرح، بحيث يمكننا كذلك أن نصل بهروبنا خلال الحياة إلى برّ الأمان في حضرة المشاهدين الغرباء[834].

تصبح مهمة المؤرّخ النقدي بالنسبة إلى بنيامين هي، بالتحديد، التقاط لحظات وأحداث وأشياء «في حالة فرار» وإنقاذها من خلال تثبيتها تحت الضوء القصير الأمد الذي ينبعث من الإشراق الدنيوي (ينظر الفصل السابع).

تمثّل فكرة «الديالكتيك المتجمّد» في كتابات بنيامين عن بريخت والمسرح الملحمي أداة تعليمية تفاجئ المتفرّج وتدفعه إلى الإدراك. وفي مقطع يذّكر بنقاشه السابق حول الأصل، يلاحظ بنيامين: «إن إقامة سدّ في مجرى الحياة الحقيقية، تلك اللحظة التي يتجمّد فيها التيار المتدفق، تشبه الجَزْر: وهذا الجَزْر هو الدهشة. وموضوعه الحقيقي هو الديالكتيك المتجمّد»[835]. وللاستعارة هنا دلالتها: فكاتب المسرح الملحمي، من حيث هو خبيرٌ في «إقامة السّدود»، ومتخصصٌ في تسخير الطاقة التي يولّدها ذلك الاضطراب في الجريان، هو مِثال المهندس الهيدروليكي.

يغيّر الانقطاع والإيماء من موقف الجمهور وانتباهه بصورة جذرية، حيث تحلّ محلَّ التركيز المكثّف والتأمل الفرداني - وهما علامتا التجربة البرجوازية الجمالية الفارقتان - صيغةٌ مختلفة تمامًا من التلقّي والاستقبال: وهي «الاسترخاء»[836]. و«الاسترخاء» الذي يستبق فكرة «الإلهاء» (يُنظر الفصل السادس) ويتنبأ بها، لا يعني عدم الاهتمام أو فكّ الارتباط. فالجمهور المسترخي متيقّظٌ ومنتبه، لكنه لا ينفصل عن معتقداته السابقة ليعتنق ما يُطرح من أفكار أبدًا، ولا يغرق تمامًا في الدراما التي تنكشف. والأهم من ذلك، لا يمكن المتفرّج الفرد أن يتماهى مع أي

شخصية محددة، لكنه يتبيّن الشروط التي تعمل فيها الشخصيات. وهذا الافتقار إلى «التعاطف»[837] الفردي هو الذي يميّز الجمهور المسترخي والمسرح الملحمي بوصفهما تجربة جماعية، وهو الذي يخلق «الدهشة» عند انكشاف الظروف وجلائها. وثمة نتيجتان طبيعيّتان لهذا الأمر عند بنيامين: الخبرة والضحك.

لا يقوم دور المسرح الملحمي «التربوي» على تلقين الجمهور مبادئ عالم الثقافة البرجوازية «المستنير»، ولا على نشر الدعاية البروليتارية الثورية، بل ينطوي على إعلاء الجمهور إلى رتبة «الخبير»، لا خبير الدراما فحسب، بل، الأهم من ذلك، خبير الشروط التي تتبدّى في هذه الدراما؛ فالجمهور المسترخي يقيس ما يراه على خشبة المسرح «بالمقارنة مع تجربته الخاصة»[838]. ويعتمد نجاح المسرحية وفاعليتها على الصدى الأساسي الذي تحدثه مشاهدُها وتبصّراتُها لدى المتفرجين. فهم يدركون أنفسهم والظروف التي تظهر عارية أمامهم ويعيدون تقويمها في آنٍ معًا. لذلك، يرى بنيامين أنّ «الديالكتيك السّامي» الخاصّ بالمسرح الملحمي هو ذلك الديالكتيك الذي «بين الإدراك والتعلّم. فلكلّ ضروب الإدراك التي يحققها المسرح الملحمي تأثيرٌ تربويٌّ مباشرٌ؛ وفي الوقت نفسه، يُتَرْجَم التأثيرُ التربويّ بصورة فوريّة إلى ضروبٍ من الإدراك»[839]. وهذا يعني أنّ على المسرح الملحمي أن يحتكم إلى المعارف والتجارب اليومية التي يأتي بها الجمهور إلى المسرح وأن يركّز عليها. وأنموذج بنيامين هو الجمهور المحتشد لحضور حدثٍ رياضيّ؛ إذ لا تحتاج البروليتاريا هنا إلى تعليمات من الطبقة البرجوازية لتقدّر أكثر جوانب المباراة جمالًا ورفعةً. فهي تتقاطر إلى هناك لتشهد مهارات اللاعبين والتزامهم وتُثني عليهما: قدراتٌ ومواقفٌ اختبرتها قبل وقتٍ طويل[840].

يصبح الجمهور، بصفته «خبيرًا متخصصًا»[841]، جمهورًا نقديًّا وانعكاسيًّا في آنٍ معًا، ويستولي على دور الناقد المسرحي[842]. وفي الوقت الذي يتطوّر لدى الجمهور إحساسٌ بالخبرة النقدية، يبزغ ضربٌ من الوعي الذاتي والثقة الجماعيَّين. ويصبح الجمهور مدركًا لنفسه ولمصالحه، كما يعيد تشكيل ذاته في زمرٍ وكتل: عمال، مثقفين، طليعيّين. ولا يتماهى المتفرجون مع الشخصيات على الخشبة أمامهم، بل يحددّون هويتهم هم ذاتهم في صالة المسرح. وتنفضح في هذه العملية ادّعاءات الناقد وتُقهر[843]. ولا تتوقف خبرة متفرجي المسرح الملحمي على توضيح النقاء والذائقة الجمالية «السليمة» البرجوازيَّين، بل تتجلّى في الضحك الصّاخب. والمسرح الملحمي:

لا يحاول إغراق الجمهور بالمشاعر - وإن كانت مشاعر الثورة - بقدر ما يحاول إبعاده بصورة دائمة، من خلال الفكر، عن الأوضاع التي يعيش فيها [...]. وليس ثمة دعوة تبعث على التفكير أكثر من الضحك؛ [...] إذ تتيح تشنّجات الحجاب الحاجز عمومًا فرصًا أفضل للتفكير مما تتيحه تشنّجات الروح. ولا يكون المسرح الملحمي فاخرًا إلا من خلال ما يقدّمه من مناسبات تثير الضحك[844].

لا علاقة لهذه البهجة بـ «ترفيه» صناعة الثقافة. بل إنّ ذلك الضحك اللاذع والمُهلِك الذي تثيره السخرية الرومانسية هو ما يقضي على الضحالة ويصفّيها، وذلك التهكّم السريالي المحتقِر والمدمَّر هو ما يُذِلُّ المتروك والتافه ويهينُهما. هكذا يُلعلع في مسرحيات بريخت ضحكٌ صاخبٌ ومحرِّر.

يعدّ بريخت مثال المهندس الجمالي، لأنّ المسرح الملحمي يبيّن انهيار الأشكال الجمالية التقليدية الذي أحدثه تطور «أشكال تقنية جديدة»[845] ويمهّد في الوقت نفسه الطريق أمام ممارسات ومبادئ مبتكرة تتوافق معها[846]. والعنصر المحوري في خبرة بريخت المتعددة التقنيات هو تبصّره في قابلية جوانب من وسائل الإعلام هذه للتطبيق، ومهارته في إعادة تفعيلها على هيئة وسائل درامية. وهذا ما يرى بنيامين فيه «مسرحًا يحاول، بدلًا من منافسة وسائط الاتصال الأجدد، أن يطبّق هذه الوسائط ويتعلّم منها - باختصار، أن يدخل في حوار معها. وهذا الحوار تبنّاه المسرح الملحمي بوصفه قضيّتَه. وبتلاؤمه مع تطوّرات السينما والراديو يكون هذا المسرح مناسبًا لعصرنا»[847]. ويناظر استخدام الانقطاع، على سبيل المثال، التقنيات التصويرية والسينمائية بوضوح، حيث يتفكك الفعل والحركة إلى لحظات وإيماءات منفصلة. فاللقطة التصويرية تقبض على تدفّق الحياة لتلتقط إيماءة عابرة، أما الفيلم فهو ليس إلا وهم الحركة الحيّة الناتج عن تسلسل إيماءات متعددة[848]. وبالمثل، يُعَدّ المونتاج، بوصفه منهج تمثيل، جزءًا مترسّخًا من الذخيرة التصويرية والسينمائية. ويربط بنيامين صراحة في شذرته عام 1932 «المسرح والراديو»[849] بين الانقطاع في «المسرح التقدّمي»[850] ومونتاجه من جهة والانقطاع في وسائل الإعلام الجديدة، والسينما تحديدًا، ومونتاجها من جهة أخرى.

ليس اكتشافُ [المسرح الملحمي] الجستوس[851] وبناؤه سوى إعادة ترجمة أساليب المونتاج - الحاسمة للغاية في الراديو والسينما - من عملية تكنولوجية إلى عملية إنسانية. ويكفي أن نشير إلى أنّ مبدأ المسرح الملحمي، مثل مبدأ المونتاج، يقوم على الانقطاع. ويكمن الفرق الوحيد في أنّ

للانقطاع هنا وظيفة تعليمية وليس مجرد طابعٍ تحفيزيّ ومنبِّه. فهو يضع حدًّا للفعل، وبذلك، يفرض على المستمع اتخاذ موقفٍ من الأحداث على المسرح، كما يجبر الممثل على تبنّي رؤية نقدية حيال دوره[852].

يمثل مشاهدو السينما ومستمعو الراديو، شأنهم شأن المتفرجين على الأحداث الرياضية، أنموذجًا لجمهور المسرح الملحمي «المسترخي». ويكتب بنيامين:

في السينما، ثمة قبولٌ واسعٌ تحظى به النظرية التي مفادها أنّ على الجمهور أن يكون قادرًا على «المشاركة» في أيّ مرحلة، وأن تطوّرات الحبكة المعقدة ينبغي تجنّبها، وإنّ على كلّ جزء أن يحوز، إلى جانب ما لديه من قيمة بالنسبة إلى الكلّ، قيمتَه بوصفه جزءًا مستقلًّا بحدّ ذاته. وهذا ما يعدّ ضرورة قصوى بالنسبة إلى الراديو، الذي يمكن لجمهوره أن يشغّلَه أو يطفئَه في أي لحظة. ويعرض المسرح الملحمي الممارسات نفسها على الخشبة. ومن حيث المبدأ، ليس هناك بالنسبة إليه شيءٌ من قبيل زائر متأخر[853].

تعدّ تجربة المتفرّج على المسرح الملحمي أقرب إلى تجربة مرتاد السينما منها إلى جمهور المسرح التقليدي.

إذا كان جزءٌ من الإنجاز الذي حققه بريخت يكمن في التعرف على الإمكانات والضرورات التقنية الجديدة لـ «مسرح مناسب لعصرنا»، فإنّ إنجاز متعددي التقنيات المختصين بوسائل الإعلام الأخرى هو تكييف مبادئ المسرح الملحمي واعتناقها بوصفها أنموذجًا ضمن مجالات الخبرة الخاصة بهم. وعلى المنتجين، أمثال المصوّر والمخرج والموسيقي والمذيع والمؤلف، أن يتعلموا من المسرح الملحمي كما تعلّم بريخت منهم. وهذا هو أساس انهيار الأشكال الجمالية البرجوازية، والشرط المسبق للممارسات الفنية الراديكالية، والوعد بتضامن جديد بين الفنانين والنقاد والجماهير بوصفهم متآمرين وروّادًا ثقافيين.

خلاصة

تُفصحُ مناصرةُ بنيامين لبريخت في أوائل ثلاثينيات القرن العشرين، على الرغم من الاعتراض العنيف الذي لاقاه من أصدقائه وزملائه المقربين، عن مدى أهمية هذه العلاقة بالنسبة

إليه؛ فعند بنيامين أنّ بريخت عبّر، بصفته المهندس الجمالي الأمثل والمتعدد التقنيات، عن تجارب حاسمة وأظهر استجابات جوهرية حيال الظروف السياسية المتقلقلة والمهدِّدة باطّراد في ذلك العصر وحيال «تفجّر» الثقافة البرجوازية التقليدية. ووسط هذه الأزمات، كانت الضرورات السياسية، لا التفصيلات الفلسفية، هي الأسباب الرئيسة التي تقف وراء كتابات بريخت وبنيامين وهي ما شكّلت أساس صداقتهما التي لم تتزحزح على الرغم من أنها كانت تبدو بعيدة الاحتمال. ومن المهمّ أن ندرك، في الوقت نفسه، أن افتتان بنيامين بتقنيات الدراما الملحمية ينطوي أيضًا على استمرارية مهمة لمحاولته المتواصلة «إعادة خلق النقد» وعلى تطويرٍ وإعادة تشكيلٍ لها؛ نقدٌ لم يَعدْ يُنظر إليه على أنه مسعىً أدبي مميّز (أو مركزي)، بل على أنه مشروع ثقافي أوسع، وتدخلٌ سياسيٌّ عاجلٌ في المقام الأول. وعلى هذا الأساس، يمكننا أن ندرك بوضوح هذه المفردات المسيسة التي تبنّاها بنيامين الآن بوصفها امتدادًا لعدد من المفاهيم والتبصرات السابقة، التي ظهرت أولًا في شارع ذو اتجاه واحد، وإضفاءً للطابع الراديكالي عليها: نقد ضحالة العلوم البرجوازية التقليدية، والبحث عن أشكال أكثر فورية من الإنتاج الثقافي، والتشديد على التقنية الأدبية، وقبل كلّ ذلك، المهندس من حيث هو ناقدٌ ومنتجٌ جمالي من نوعٍ جديد. وما يبعث أكثر على الدهشة هو أن هناك عددًا من التوافقات الدقيقة والآسرة، كما أشرت سابقًا في هذا الفصل، بين بعض المبادئ الدرامية في مسرح بريخت الملحمي والأفكار النقدية في دراسة مسرح الرثاء: على سبيل المثال، يجد دفاع بنيامين عن شكل الأطروحة المتقطّعة بوصفها ممارسة معرفية وفلسفية صدى واضحًا في انقطاع الفعل من حيث هو ضرورة بيداغوجية، كما أنّ فكرة الأصل بصفته اللحظة التي يتجلّى فيها أحد التراكيب تتنبأ باللحظة الإيمائية في الدراما الملحمية التي يحدث فيها الإدراك. هكذا، لم تكن علاقة بنيامين مع بريخت انحرافًا عن مسار وظيفته الفكرية الحقيقية، كما تذمّر أدورنو وشوليم مراتٍ عدة بشكلٍ صفيقٍ، بل إعادة توجيه متعمدة لمبادئه بغية تحقيق الحد الأقصى من طاقتها وفاعليتها في الوقت الرّاهن، وهذا ما كان فعلًا من أفعال الهندسة الهيدروليكية الانعكاسية مثل فعل التّفعيل.

في الوقت نفسه، تنطوي كتابات بنيامين حول بريخت على صياغة أولية لعدد من المبادئ التي ستثبت أهميتها في كتاباته اللاحقة حول وسائل الإعلام الجماهيرية (يُنظر الفصل السادس) وحول التأريخ (يُنظر الفصل السابع). ففي كتاباته الخاصة بالإذاعة في أوائل ثلاثينيات القرن العشرين، سعى بنيامين إلى تحويل بعض مبادئ المسرح الملحمي إلى ممارسات تجريبية بيداغوجية في هذه الواسطة الجديدة: إبراز وسائل الخداع والبناء؛ تقليص المسافة؛ استخدام الانقطاع والاستطراد؛ مناشدة ظروف الجمهور ومعرفته بصورة مباشرة. وأظهر، بذلك، الفرق المهم بين

«التربية» (Bildung) البرجوازية و«التعليم» (Schulung) البروليتاري. ويوضح بنيامين في كتاباته حول التصوير والسينما أهمية القرب بوصفه شرطًا أساسيًّا لنزع السحر عن العمل الفني، واجتثاث هالته. إضافة إلى ذلك، كانت فكرة الإيمائي من حيث هو تجزئة الفعل وانقطاعه فكرة مهمة لفهم العلاقة المميزة بين الكاميرا السينمائية والممثل، ولا سيما ذلك الانتقال من العرض الدرامي الكامل الذي يتوقعه مرتاد المسرح التقليدي إلى السلسلة المنقطعة من العروض المصغّرة التي يفرضها مخرج الفيلم. كما يتوسّع بنيامين، في تأملاته اللاحقة حول السينما، في شرح فكرة المتفرّج «المسترخي» بوصفه خبيرًا، وذلك في ما يتعلق بتفضيل «الإلهاء» و«العادة». لكنّ الأهم من ذلك هو فكرته التي تتناول الانقطاع الدرامي من حيث هو تشكيل مشهد من الإيماءات؛ ذلك أن وقف الحركة هذا، بغية تأليف شكلٍ أو صورة مقروءَين، يتوازى مع اللقطة التصويرية، ويصبح، في مبادئ «الديالكتيك المتجمّد» و«الصورة الديالكتيكية»، الأساس الفعلي لعمل بنيامين التأريخي والخلاصي في مشروع الممرات. هكذا تكون الدراسات حول بريخت «انتصارات» أخرى «ضيقة النطاق» لـ مشروع الممرات، وموضوعات أساسية من الإشراق النقدي في تركيبه الذي يزداد تعقيدًا.

6
بنيامين على الهواء
بنيامين عن الهالة

مقدمة

لا تشكّل كتابات بنيامين خلال ثلاثينيات القرن العشرين حول التصوير ووسائل الإعلام (التي دارت نقاشات حولها على نطاق واسع على الرغم من أنها جديدة نسبيًّا)[854]، مثل الراديو والسينما، نظريةً متماسكة ومنظمة بشأن وسائل الإعلام الجماهيرية بحدّ ذاتها، ولم يكن هذا هو القصد منها مطلقًا، وهي كتاباتٌ تُعدّ الآن من أعماله الموحية كثيرًا، وينظر إليها منظّرو السينما والإعلام الثقافيون المعاصرون على أنها نقاط انطلاق أساسية. إنها بالأحرى - نصوصٌ إذاعية مختلفة كلّ الاختلاف، «محادثات»، مراجعات، مقالات وشذرات تاريخية - التي تشير أشكالها المتنوعة ونسخها المتعددة إلى ظروف مؤلّفها وأهدافه المتغيّرة، إنّما تقدّم جملة غامضة ومتناقضة للغاية من المفاهيم والمبادئ والتقويمات. فعلى سبيل المثال، لا يتوانى بنيامين، في كتاباته عن الراديو، عن التشديد على التطابقات المحورية بين هذه الواسطة ومسرح بريخت الملحمي. ويتعمّق في الحديث عن خصائص الاحتجاب المتبادل بين المذيع والجمهور، وإمكانية استخدام الراديو للقيام بتجارب تقنية وتربية بروليتارية. وفي الوقت عينه، يسخر بنيامين في رسائله إلى شوليم وآخرين من كتاباته المتعددة لصالح الراديو، ويقلل من شأنها عندما يعدّها مجرّد مقتضيات اقتصادية قد تكون لها بعض الأهمية من الناحية التقنية أو من ناحية الموضوعات أو أنّ لا أهمية لها مطلقًا.

ثمة كثيرٌ من التباينات الأخرى؛ إذ يعرض «تاريخ موجز للتصوير» (1931)، على الرغم من عنوانه، نبذة هي أصغر من أن تشكّل «تاريخًا» موثوقًا يخصّ وسيلة الاتصال هذه. لكنه يقدّم،

عوضًا عن ذلك، أحد أكثر مفاهيمه سحرًا وإثارة للجدل: «الهالة». فاستخدام بنيامين الهالة وتقويمه لها، هنا وفي دراسته اللاحقة «العمل الفني في عصر إعادة الإنتاج الآلي»[855] (1935-1936) التي يذيع صيتها الآن، آسران ومثيران، لكنهما (أو ربما، لأنهما) مبهمان وغير مترابطين بشكلٍ يبعث على الغيظ. وذلك ما ينطبق أيضًا على فهم بنيامين لفكرة «العادة»، وهي استعدادٌ أو حساسية يُشاد بها بوصفها شكلًا من أشكال البراعة والحنكة في مقالة «العمل الفني»، لكنها تدعو إلى الأسف في «يوميات برلينية» بوصفها أحد مصادر الملل والنسيان. وتقف هذه المواربات والالتباسات كلها هي نفسها في تناقض مطلق مع النبرة السياسية الحادة التي لا هوادة فيها في أجزاء كبيرة من هذه النصوص. ما الذي يمكن أن يفعله المرء حيال إعلان بنيامين الصريح، على الرغم من غموضه، في ختام مقالة «العمل الفني»: إنّ الفاشية تنطوي على «تجميل السياسة»، في حين تقتضي الشيوعية «تسييس الجمال»؟

لم تُرضِ هذه التناقضات أيّ شخص حتمًا؛ إذ رأى أدورنو أنّ كتابات بنيامين ملوّثة بـ «التفكير الفجّ» البريختي: فمن جهة أولى، فشلت في إنصاف تعقيدات «الفن المستقل» المفضّل لديه وضروب نقضه وإنكاره، ومن جهة أخرى، كشفت في دفاعها عن الراديو والسينما عن الإمكانية المُقْلِقَة لوسائل الإعلام الجماهيرية الحديثة على أن تمتلك بطبيعتها بعض المقدرات السياسية الراديكالية، وهو رأي لا يتفق مع نقد أدورنو للثقافة الجماهيرية في ثلاثينيات القرن العشرين، وبالطبع، مع أطروحته حول «صناعة الثقافة» اللاحقة. ومن جانبه، صرف بريخت نظره، في مثال أنموذجي لِـ «التفكير الفجّ» الحقيقي الذي ازدراه أدورنو بشدة، عن موضوع الهالة الأساسي الذي طرحه بنيامين بوصفه تعمية و«تصوّفًا»[856]، الأمر الذي كان شوليم سيجد عزاءه فيه من دون أدنى شك. «تصوّفٌ» أم مادية ديالكتيكية أم كلاهما، الواحد متنكرٌ في زيّ الآخر؟ تتجلى المفارقات والحركات المعقدة التي تسم أعمال بنيامين في هذه الكتابات حول أشكال وسائل الإعلام بصورة كاملة.

يتناول هذا الفصل أهم هذه النصوص، ويحاول الكشف عن موضوعاتها ومفاهيمها الرئيسة. وينطلق من تقديم بعض التأويلات والتقويمات المتناقضة لنصوص بنيامين الخاصة بالراديو في سياق تأملاته الأعمّ والأشمل حول الراديو بوصفه وسيلة اتصال؛ لقد نظرت سابين شيلر لرغ إلى هذه البرامج بوصفها أشكالًا من البيداغوجية المادية، وعدّها جفري ميلمان تفسيرًا مجازيًّا مبدعًا، على الرغم من أنه ربما مفرط التفصيل والتعقيد. ويستكشف باقي الفصل دراستَي بنيامين حول

الثقافة البصرية وإعادة الإنتاج: عمله عام 1931 حول «التاريخ» الفوتوغرافي ومقالة «العمل الفني». وأنا لا أهدف بالتأكيد، من خلال دراستي ذخيرتهما المفهومية، إلى تقديم أي حل لنزاع بنيامين مع أدورنو، وهو نزاع لا يزال يؤطر النقاشات التي تدور حول رذائل وسائل الإعلام وفضائلها في طرق متعددة؛ بل كلّ ما أنويه هو إظهار أهمية هذه الأفكار والموضوعات بالنسبة إلى مشروع الممرات المسقوفة، وهو المشروع الفكري الأكبر الذي كانت هذه الأفكار والموضوعات مجرد جزءٍ منه. لم تنبع أهمية التصوير والسينما بالنسبة إلى مشروع الممرات من ناحية الموضوعات فحسب - سيكون مصير الفن في الحداثة موضوعًا مهمًّا - بل إن لهما أهمية منهجية قصوى كذلك؛ حيث أوحت وسيلتا الإعلام هاتان إلى بنيامين بممارسات تخصّ العرض التصويري للماضي القريب، وهي تقنيات تفيد المؤرخ النقدي الخلاصي الذي يمثّل بدوره أفضل ممثل عن الهندسة متعددة التقنيات.

تنوير الأطفال

«مثل مهندس يبدأ التنقيب عن النفط في الصحراء»، هكذا يرى بنيامين إلى بريخت الذي «يقضي وقت عمله في أماكن مدروسة بدقة في صحراء الحياة المعاصرة. وتقع هذه النقاط هنا في المسرح والحكاية والراديو»[857]. كما سيصبح بنيامين أيضًا مدافعًا عن الراديو، وفي أقلّ الأشكال توقعًا[858]. فبين آذار/مارس 1927 ومغادرته ألمانيا مطلع عام 1933[859]، خَطَّطَ بنيامين وكتب وقدّم حوالى تسعين برنامجًا إذاعيًّا من مختلف الأنواع: مراجعات للكتب ونقاشات أدبية، مقابلات ومحادثات، مسرحيات وحوارات. وما يثير الدهشة، بالنسبة إلى واحد من بين أكثر المفكرين باطنيّةً وصعوبة في الفهم[860]، هو أن من بين أهم هذه الكتابات الإذاعية حوالى ثلاثين نصًّا مُخصصة لبرنامجين للأطفال[861]، وهي نصوص تقدم أكثر الحكايا تنوّعًا وتسلية: محاكمات السّاحرات واصطدامات القطارات، الحرائق والفيضانات، الدمى والمحتالون، قطّاع الطرق والمهرّبون.

لم تروِ هذه النصوص الإذاعية الخاصّة بالأطفال الأحداث التاريخية المضطربة فحسب، بل كان لها هي نفسها أيضًا حياة أدبية لاحقة من أكثر الأنواع تقلّبًا يمكنك تخيّله. أخذ بنيامين معه هذه النصوص إلى المنفى في فرنسا عام 1933، لكنه أُجبر على التخلي عنها عندما هرب إلى باريس عام 1940. ونجت هذه النصوص من الحرب بأعجوبة بعد أن صادرتها الشرطة النازية السرية من شقة بنيامين في باريس، واحتفظ بها الموظفون النازيون في سجلات مخصصة. ثم وضِعت في نهاية

المطاف في أرشيف بوتسدام المركزي في برلين الشرقية سابقًا حوالى عام 1960، لتُنقل بعدها إلى أرشيف أكاديمية الفنون في نيسان/أبريل 1972[862]. ونُشرت برامج بنيامين الإذاعية المعدّة للأطفال أول مرة تحت عنوانٍ غير متوقع هو «تنوير الأطفال» ((Enlightenment for Children 1985))[863]، ثم أعيد نشرها أخيرًا في المجلد السابع والأخير من الأعمال الكاملة (1989). وللأسف، يبدو أن التسجيلات الحقيقية لبرامجه ضاعت بمجملها.

أبدى بنيامين اهتمامًا كبيرًا بالراديو من حيث هو وسيلة اتصال[864]، كما قدّر صداقته مع إرنست شون، المخرج الفني لإذاعة غرب ألمانيا الذي لعب الدور الأساسي في تسهيل حياة بنيامين المهنية الإذاعية القصيرة. ومع ذلك، قلل بنيامين من شأن كتاباته هذه، باستثناء نص أو نصين منها. واستقبل طلبَ شوليم نسخًا من النصوص بحماسة فاترة. كما أعرب في رسالة بتاريخ 23 شباط/ فبراير 1933 عن أن «أحاديثه التي لا تعدّ ولا تحصى» «ليس لها أي فائدة تذكر ما عدا الجانب المادّي»، وأن واحدة من المسرحيات الإذاعية فقط «جديرة بالذكر من الناحية التقنية»[865]، حيث رأى بنيامين في نصوص الراديو مجرّد وسيلة اقتصادية، وهي رؤية يجب عدم القبول بها بصورة غير نقدية، ولا الأخذ بها على أنها سبب كاف لإهمال هذه النصوص[866]. مع ذلك، وكما أصرّ بنفسه في ممارسته النقدية، ينبغي ألّا يجري تناول مقاصد المؤلف وأحكامه الخاصة التي يطلقها على نصوصه بوصفها الكلمة الفاصلة التي تعبّر عنها. هكذا، سعى عددٌ من المعلقين في الآونة الأخيرة إلى إعادة تأهيل هذه النصوص الإذاعية والإشارة إلى تقاطعاتها المعقدة مع كتابات بنيامين الأخرى. وكانت دراسة شيلر لرغ فالتر بنيامين والراديو عام 1984 هي الأولى في هذا الصدد، وما زالت تعدّ المراجعة الأشمل والأعم؛ إذ تحظى هذه النصوص، كما تجادل شيلر، بأهمية من ثلاثة جوانب: أولًا، من ناحية ارتباطها مع كتاباته الأخرى؛ ثانيًا، بوصفها ممارسة تربوية؛ ثالثًا، بوصفها تجارب في حقل إمكانات إحدى وسائل الاتصال الجديدة.

تبدو أولى هذه الجوانب أكثر وضوحًا في برامج الأطفال الاثني عشر تقريبًا المخصصة لإذاعة برلين والتي تأخذ العاصمة نفسها - سكانها وأبنيتها ولغتها العامية وأدبها وتاريخها - موضوعًا لها[867]؛ إذ تستبق حكايا برلين وقصصها هذه بصورة جليّة تأملات بنيامين المتشذرة حول مدينته الأم: «يوميات برلينية» و«طفولة برلينية مطلع القرن العشرين»[868]. وينصرف اهتمامه في كلّ جزء منها إلى الأسلوب الذي تتشرّب من خلاله المعالمُ المبتذلة والعادية ظاهريًّا في مشهد المدينة التواريخَ والارتباطاتِ والذكرياتِ وتطلق لها العنان من جهة أولى، وإلى الكيفية التي يسلّط

فيها رواة وروايات معينين، ولا سيما الروايات الموجّهة إلى الأطفال والمهتمّة بهم، الضوء على المشهد المديني.

ارتبطت البرامج الإذاعية بوضوح أيضًا بكتابات بنيامين المادية حول المسرح الملحمي وحول «المؤلف» المعاصر «بوصفه منتجًا». وعند شيلر لرغ، أنه «يمكن عدّها أمثلة عملية من عمل بنيامين التربوي»[869]؛ فهي تبحث في الإمكانات التعليمية لهذه الوسيلة. وبينما لم يرَ أدورنو وهوركهايمر في الإذاعة إلا أداة للدعاية[870] و«الترفيه» المخدّر، أبدى بنيامين رؤية إيجابية حيال إمكانيّتها. كتب في «المسرح والراديو» (Theatre and Radio):

لا يقدّم الراديو، بالمقارنة مع المسرح، منصة عرض تقنية أكثر تطوّرًا فحسب، بل منصة تظهر من خلالها التكنولوجيا بأوضح صورها. [...] وتفوق أعداد جماهيره جماهيرَ المسرح بكثير، والأهم من ذلك أنّ العناصر المادية التي تقوم عليها مواده ولوازمه تتشابك بصورة وثيقة مع مصالح جمهوره واهتماماته. بناء عليه، ما الذي يمكن أن يقدّمه المسرح أمام الراديو؟ باستثناء الفائدة التي تعود إلى وجود الجمهور الحيّ، لا شيء[871].

الأهم من ذلك هو أن ما على المسرح أن يقدمه فعلًا هو، بالطبع، أنموذج الدراما الملحمية، وهذا الالتقاء بين إمكانية الراديو التواصلية وتقنيات بريخت هو، بالضبط، ما وجّه شكل برامج بنيامين الإذاعية ومضمونها.

جرى في «محادثة مع شون» التي أجراها بنيامين تأكيد أنه يجب ألّا يكون الراديو أداة لانتشار الثقافة البرجوازية البالية على نطاق أوسع، ولا وسيلة لتقديم التسلية التافهة. وعلى هذا الأساس، يرفض شون مضمون برامج الراديو إلى يومنا هذا: «كان ذلك، باختصار، ثقافة بالخط العريض؛ إذ كان يُعتقد أنّ بإمكان الراديو أن يكون الوسيلة لحملة هائلة تهدف إلى تثقيف الشعب، حيث بدأ التخطيط لسلسلة محاضرات ودورات إرشادية ومسابقات تعليمية طنانة، لكن هذا كله باء بالفشل الذريع [...] فالمستمع يريد الترفيه[872] (Unterhaltung)». والمعنى المزدوج لكلمة «Unterhaltung» في هذا السياق مهمٌ وكاشفٌ؛ فهي تعني أولًا «الترفيه». وما قصده شون هنا لا يقف عند استبدال التفاهات السطحية بـ «مادّة البحث الجافة والمحدودة»[873] في البرامج الإذاعية التثقيفية والقيّمة، بل يتعدّاه إلى تطوير أشكال ثقافية شعبية تمامًا ذات طابع نقديّ، وهذا ما ينطوي على أكثر من مجرد تغيير في محتوى البرامج؛ إنه يستلزم، كما لاحظ بنيامين، «تسييس»[874]

الراديو. وهنا تظهر أهمية المعنى الثاني لكلمة «Unterhaltung»، حيث يمكننا ترجمة الكلمة إلى «محادثة» أو «دردشة». فالأمر الذي أثار فضول بنيامين هو بالتحديد تلك الإمكانية لإجراء «محادثة»، حوار بين صوت خفيّ وجمهور لا يُرى، وهذا بالضبط ما قدّم المسرح الملحمي نوعًا من الانعكاس له؛ فكما وظّف بريخت الحضور المشترك للممثلين والجمهور لإحداث تأثير معين - القرب، التغريب، الخبرة - كذلك ينبغي على الراديو أن يستغلّ الغياب المشترك للمتحدّث والمستمع، ليشرك الجمهور ويستجوبه بوصفه جماعات.

يطرح بنيامين هنا فكرة «التمرين» أو «التعليم» مقابل «الثقافة» أو «التربية»[875]؛ إذ يجب عدم إرشاد المستمع في إنجازات الطبقة البرجوازية وفضائلها وأذواقها ولا تحسينه من خلالها، بل يجب حثّه على التبصّر في ظروفه اليومية. ويصبو التعليم إلى اللحظة نفسها من إدراك الجمهور (الذاتي) التي يسعى المسرح الملحمي وراءها[876]. والحال، كما تؤكد شيلر لرغ[877]، أن بنيامين يستغلّ كثيرًا من تقنيات الدراما البريختية في برامجه الإذاعية المعدّة للأطفال: يخاطب السّارد مباشرة الجمهورَ المحدد الذي توجَّه إليه القصص ويضع نفسه في صفّه؛ وتُروى الحكايات بأسلوب سهل وصريح وخالٍ من الوعظ الديني؛ وليس هناك أي محاولة تهدف إلى «الواقعية» أو «الطبيعية»، كما يجري التشديد بصورة مستمرة على خداع الشكل المتوسَّط؛ ويعترض السّارد سير القصص من خلال التعليقات الجانبية وإلقاء النوادر، أو أن القصص تتحوّل بصورة غير متوقعة إلى حكاية أخرى تمامًا؛ وغالبًا ما تُستخدم هذه الانقطاعات لترك انطباع كوميدي عبر تشويش مجرى القصّة من خلال الضحك؛ ويجري تشجيع المستمع على التأمل في الرواية والضوء الجديد الذي تسلّطه على الأحداث والتجارب اليومية.

لم تكن برامج بنيامين الإذاعية مجرّد «تنويرٍ للأطفال» (والبالغين) فحسب، بل كانت تمثّل تجارب تقنية للمذيعين أيضًا؛ إذ لم تغب عن بال بنيامين الخصائص المميزة الخاصة بوسيلة الاتصال الجديدة هذه، في الوقت الذي قدّم فيه المسرح الملحمي أنموذجًا لا يقدّر بثمن لعمله فيها. فالإذاعة، كما هي حال أي وسيلة أخرى، يجب تطويرها بالتوافق مع منطقها التقني الخاص بها. وتتّضح محاولات بنيامين التجريب في هذا الخصوص في «مسرحية إذاعية للأطفال» مدتها ساعة واحدة بعنوان جعجعة حول كاسبرل. وأُذيعت هذه المسرحية على الهواء أول مرة في إذاعة جنوب غرب ألمانيا في 10 آذار/مارس 1932، ثم بَثَّت إذاعة غرب ألمانيا ومقرّها كولونيا[878] نسخة

أقصر بعشرين دقيقة من النسخة الأولى في 9 أيلول/سبتمبر عام 1932، وهي القطعة التي قال عنها بنيامين في رسالة إلى شوليم عام 1933 إنها «جديرة بالذكر من الناحية التقنية»[879].

تسير أحداث العمل على النحو التالي: أثناء وجود المذيع هير ماولشميت[880] في السوق، يقع نظره صدفةً على كاسبرل (السّيد لكمة)، الذي أوكل بمهمة شراء بعض السمك. وتتمّ دعوة كاسبرل إلى المحطّة الإذاعية بكل مودة ليخاطب الجمهور، لكنه يستغل الفرصة، أثناء شرح ماولشميت عمل المعدات المتنوعة، وينفجر في نوبة من الغضب وإطلاق الكلمات البذيئة. ثم يهرب إلى أحد الفنادق حيث يأمل في أن يعمل هناك نادلًا، بينما يتابع المذيع مطاردته. لكن الفوضى تعمّ في مطابخ الفندق وغرف الطعام قبل أن يدقّ كاسبرل طبول الانسحاب ويهرب سريعًا مرة أخرى إلى محطة سكة الحديد أولًا ثم إلى حديقة الحيوان. وعندما يركب في سيارة أجرة، يتعرّض لحادث سيرٍ، كما هو متوقّع، لينتهي به الأمر في سرير المستشفى، حيث يتلقى في نهاية المطاف مبلغًا تعويضيًّا من محطّة الراديو.

يشدد أوي لوثر مولر على الخصائص والتقنيات البريختية في هذه المسرحية: شخصياتها المعاصرة[881]، وإبراز وسائل الخداع من خلال جولة في الاستديو، واللجوء إلى التعليقات الجانبية المضحكة لإحداث التقطّع في العمل[882]. ويشير مولر، إلى جانب شيلر لرغ، إلى كيفية استخدام المؤثرات الصوتية؛ فبالإمكان التعرف على المكان المقصود في أيّ من المشاهد المختلفة (السوق، الاستديو، الفندق، محطة القطار، حديقة الحيوان، سيارة الأجرة) بسهولة تامة عن طريق استخدام العناصر الصوتية المناسبة: ضجيج حركة المرور والمارّين، قعقعة الأواني الزجاجية والفخارية وسط وشوشات الأشخاص الذي يتناولون عشاءهم، الجلبة التي يحدثها وصول القطارات ومغادرتها وتتخللها التعليمات الصادرة عن مكبّرات الصوت للمسافرين، أصوات الحيوانات المدهشة وضحك تلاميذ المدارس في زيارتهم للحديقة، وغيرها[883]. وتصبح المدينة مألوفة بصورة غريبة عندما يعاد تصوّرها والتعرّف عليها بوصفها سلسلة من صور السمع (Hörbilder)[884]، أو مشاهد صوت مدينية[885].

كما يتّضح في جعجعة حول كاسبرل، ليست تلك المسافة الفاصلة بين المذيعين والمستمعين بالعقبة التي لا يمكن التغلّب عليها والتي تحول دون حدوث التفاعل والمشاركة. إنها بالأحرى دافعٌ يحفّز على إيجاد أشكال وصيغ برنامجية جديدة[886]. يكتب بنيامين في «تأملات حول الراديو»:

يكمن الفشل الذريع لهذه المؤسسة في تكريس الفصل الجوهري بين الممارسين والجمهور، وهو فصل لا ينسجم مع أساسها التكنولوجي؛ إذ يمكن طفلًا أن يرى أنّ روح الراديو تنطوي على وضع أكبر عدد ممكن من الناس أمام الميكروفون في كل مناسبة ممكنة، بحيث يتحوّل الجمهور إلى شهودٍ على المقابلات والمحادثات التي يجعل من خلالها صوت هذا الشخص أو ذاك مسموعًا[887].

علاوة على ذلك، ينظر بنيامين إلى الوضع «المُخَصخَص» المتعلق بمستمع الراديو على أنه خاصّية إيجابية، لأن ذلك يعني أن الراديو يدخل إلى حياة المستمع بصفته تجربة يومية، حيث ينخرط الجمهور مع الراديو على أرضٍ مألوفة، بدلًا من المواقع الثقافية المخيفة مثل المتحف والمسرح وقاعة الحفلات. ويقابل البرنامجُ الإذاعي، شأنه شأن الصورة وتسجيل الصوت، «النّاظر في المنتصف»[888]، بحيث «تدوّي أصداء العمل الكورالي، الذي يؤدى عادة ضمن صالة للعرض أو في الهواء الطلق، في غرفة استقبال أحد البيوت»[889]. ويتبع توطين البث الإذاعي هذا نتائجَ مهمة: فهو يقلل من سلطته على المستمع الذي لا يضطر إلى الجلوس والاستغراق في التأمل والتفكير، بل يختار بنفسه أن يستمع بانتباهٍ أحيانًا ويصرف ذهنه إلى شيء آخر في أحيانٍ أخرى؛ فالراديو موجّه إلى الجماهير المسترخية، وهذا الاسترخاء هو الشرط المسبق لانخراطهم في العمل، حالهم حال مشاهدي المسرح الملحمي. وهنا يجتمع التعليم والأسلوب والتجريب معًا. فالهدف وراء الإنتاجات التجريبية مثل جعجعة حول كاسبرل هو جعل تقنيات البث الإذاعي مألوفة لدى المستمع، وتعزيز الخبرة، وتسهيل النقد[890]؛ إذ ليس الفنان الراديكالي المعاصر وحده من ينبغي أن يصبح مهندسًا جماليًّا متعدد التقنيات، بل الجمهور أيضًا باعتباره ناقدًا، وهذا هو الوعد الجوهري للراديو والتصوير والسينما.

مجازاتٌ للكبار

يحرص جفري ميلمان أيضًا على تعديل نظرة بنيامين التي تقلل من شأن برامجه الإذاعية الموجَّهة للصغار، وذلك من ناحيتين. أولًا، تكتسب هذه النصوص أهمية خاصة عند ميلمان بسبب أسلوب كتابتها، حيث قال بنيامين لشوليم (25 كانون الثاني/يناير 1930): «لم أعد أدوّن معظم تلك الأعمال التي يجب أن تُعَدَّ مجرّد أعمال تهدف إلى كسب لقمة العيش، أكان ذلك للمجلات أم الإذاعة. بل أصبحت ألقيها مباشرة، فيتمّ تسجيلها بكلّ بساطة»[891]. هذا وتقدم لنا نصوص الأطفال، باعتبارها قصصًا نابعة من تيّار وعيه (stream of consciousness)، تبصّرًا مميزًا في تفكير بنيامين. بل

ويدّعي ميلمان أن النصوص الإذاعية بوصفها إنتاجات بسيطة وخامّة هي «أقرب تحليل نفسي يمكن أن نراه لفالتر بنيامين»[892]، إلا أنه لم يتوسّع في هذه الفكرة الموحية أبعد من ذلك.

ثانيًا، يشدد ميلمان على ضرورة النظر إلى برامج بنيامين الإذاعية على أنها «نصوص لعب»[893]، وبوصفها تمارين في المهارة والبراعة التقنية وتجارب في الأفكار والتصميم[894]؛ وهو إذ يرفض «تعبير شيلر لرغ البسيط»[895] عن هذه النصوص بوصفها أمثلة من التربية المادية، فإنه ينظر إليها على أنها «ألعاب 'نظرية[896]'»، ونماذج مصغرة ومعالجات لعوبة لموضوعات بنيامين وأفكاره الفلسفية واللاهوتية والتاريخية الأهم: تصورات صوفية حول اللغة والترجمة، أفكار مشيحانية حول الدمار والافتداء، عمل المجاز، وطابع الذاكرة والتأريخ النقدي[897].

يبدأ ميلمان تقسيم النصوص الموجهة إلى الأطفال إلى ثلاث مجموعات رئيسة من ناحية الموضعات: أولًا، سلسلة من الحكايات تدور حول أحداث من الخداع والاحتيال («منزل كاسبر» «Caspar Hause»، «كاغليسترو» «Cagliostro»، «تزوير الطوابع» «Briefmarken schwindel»، «المهرّبون» «Die Bootleggers»)؛ ثانيًا، القصص التي تحكي عن الكوارث والمصائب «سقوط هركولانيوم وبومبيي» (Untergang von Herculaneum und Pompii)، «زلزال لشبونة» (Erdbeben von Lissabon)، «حريق مسرح المقاطعة» (Theaterbrand von Kanton)، «حادثة القطار على مصب نهر تاي» (Die Eisenbahnkatastrophe vom Firth of Tay)، «طوفان المسيسيبي عام 1927» (Die Mississippi Überschwemmung 1927)؛ وثالثًا، النصوص التي تتعلق ببرلين. ثم يأخذ قصة بنيامين حول التهريب في حقبة حظر الكحوليات في الولايات المتحدة الأميركية نقطة انطلاقه. وهي قصة تحكي عن صبي أفريقي أميركي يبيع ما يدعوه «شاي مثلج» للركاب في قطار يقف في إحدى المحطات. ويُقبل الرّاكب، بابتسامة الشخص العارف، على شراء هذا الشاي بسعر باهظ لإيمانه أنه كحول في الحقيقة. لكنه يصاب بالإحباط عندما يظهر أن هذا «الشاي» هو شاي فعلًا؛ إذ يقع الركاب في شرك الخداع عندما لم يتمّ خداعهم؛ لكن هذا الشرك لم ينصبه الصبي بل نصبوه هُم أنفسهم، حيث ضللتهم الأشياء عندما بدت كما هي - أي على حقيقتها - ومن خلال هذه التطابق العجيب بين الشيء واسمه[898]. وهذه الملاحظة صحيحة هنا باعتبار أن الأشياء في البرامج الإذاعية هي كما تبدو، وليست كذلك.

تُبرز قراءة ميلمان لقصص الكوارث بعضَ الأفكار المثيرة للاهتمام. وأهم هذه القصص هنا هي قصة المدينتين الرومانيتين هركولانيوم وبومبيي؛ إذ اجتاحت الصخور البركانية بصورة مؤسفة تلك المدينتين وسكانهما تمامًا، بعد الثوران المفاجئ لجبل فيزوف عام 79 بعد الميلاد، وابتلعهما الرماد والحطام. ودُمِّرَت المدينتان بالكامل لكنهما بقيتا، ويا للمفارقة، مصونتين على أكمل وجه في الوقت نفسه. كيف يمكن أن نجد صورة أفضل من هذه ـ الدمار الكارثي والوقاية الفورية ـ تعبّر عن نظرة بنيامين إلى النهاية المشيحانية للتاريخ الإنساني الدنيوي والخلاص الإلهي؟ وحكايات النصابين والمحتالين جديرة بالذكر هنا. فالمخادع الخبيث، الدجال من الطّراز الأول، شبتاي تسِفي، هو المسيح الكاذب، و«اليسوع المرتدّ»[899] اليهودي في القرن السابع عشر[900]. وتحت التهديد بالإعدام، فضّل تسِفي قلب ديانته إلى الإسلام على الشهادة. وبدلًا من أن توقظ هذه الخيانة المطلقة أتباعَه وتحرّرهم من الوهم، أقنعتهم بمكانته التي ألصقوها به بوصفه مخلّصًا. وعلّلوا قائلين: من غير المسيح الحقيقي نفسه سيذعن لمثل هذا الذلّ والهوان؟ حيث أتقنت الشبتانية (Sabbatianism) صيغًا متعددة من النفاق والمواربة. لكن ما الذي يمكن أن يكون أكثر ملاءمة منها لنصوص بنيامين الإذاعية؟ فهذه النصوص، بانشغالها بالأشياء المتنكرة بعباءة أشياء أخرى، هي المخادعة، إنها أفكارٌ غير ما هي عليه حقيقة، وإن دعيت بأسمائها المناسبة. وكما يشير ميلمان[901]، فإن قولَ شيء القصدُ منه شيءٌ آخر هو المجاز بعينه، وفي المجاز وليس سواه تظهر أكثر المعاني انعكاسًا، وتتحوّل إشارات الإدانة بأعجوبة إلى إشارات إنقاذٍ وتخليص. هكذا، علينا أن ننظر إلى برامج الأطفال الإذاعية بصفتها خطبة حول الكتابة المجازية وتجارب في حقلها.

تتحد الحيل البلاغية والمجاز في المجموعة الثالثة التي حددها ميلمان، النصوص التي تدور حول برلين. ويركز ميلمان هنا على نصين رئيسين هما الجزءان الأول والثاني من «ألعاب برلينية». يروي بنيامين في هاتين «اللعبتين النظريتين» حول الألعاب القصة الخرافية عن الأخت تينا. وهي قصة تحكي عن أربعة أخوة يبدأون التنافس بينهم بعد أن يحتال عليهم ساحر شرير ويوقعهم في شراكه عن طريق الهدايا التي لا تقاوَم قبل أن يقوم بخطفهم. وتنجو أختهم تينا وحدها من الوقوع ضحية هذه الإغراءات، فتتمكن من الهرب من براثن المشعوذ. وتبدأ، تحت حماية الجنيّة اللطيفة كونكورديا، رحلة البحث عن إخوتها في أرض المشعوذ المسحورة وتحريرهم من سلطته اللعينة. ويضع الساحر الحلويات وأجمل الألعاب ومشتتات أخرى على طول الطريق الذي ستسلكه تينا. لكنها تعلم ـ كما يستمرّ طائرٌ أزرق صغير يجلس على كتفها في تذكيرها ـ بأنها إذا نسيت هدفها الأصلي وتباطأت ولو دقيقة واحدة وسط هذه الأشياء المغرية، ستخسر إخوتها إلى الأبد. وكما

يشير ميلمان، فإن بنيامين يتوقف بغتة عن استكمال قصته عند هذه النقطة، ويقارن بين «أرض العجائب» (Zauber land) التي كان على تينا أن تقطعها والغرائب والعروض المدهشة في قسم الألعاب في متاجر برلين الضخمة. ويسلّط هذا التغيّر المفاجئ في سرد الرواية الضوء على أبرز ما في هذه القصة. يلاحظ ميلمان: «من الصعوبة بمكان أن تقرأ عن 'الأرض المسحورة' التابعة للمشعوذ الشرير، ونظيرتها، المعارض 'المسحورة' في متاجر برلين من دون أن تتذكّر تعليقات بنيامين على صنمية البضائع المعروضة في الممرات المسقوفة»[902]. وكما يوضح بنيامين في ملاحظاته الأولى الخاصة بـ مشروع الممرات المسقوفة، تقدم «الأرض المسحورة» التي تقطعها تينا صورة معبّرة عن استيهامات السلع والممرات والمعارض العالمية، عالم أحلام الصناعة الرأسمالية والمغامرة الكولونية الشيطاني[903]. ومثل تينا، يجب على المرء أن يقاوم بكل عزم وإصرار إغواءات عالم السلعة في رحلة البحث عن الحرية. إضافة إلى ذلك، فإن الطائر الأزرق الذي يدفع إلى الأمام في مهمة الإنقاذ ربما ليس سوى المنظر النقدي نفسه. وليست حكاية تينا مجرد «تمثيل مجازي للممرات على بعض المستويات»[904]، بل هي أيضًا مجاز لما يُلقى على عاتق المؤرخ من واجبات. وهي بالتحديد تلك «الحكاية الخرافية الديالكتيكية» التي حطّمت القوة الآسرة التي تتمتع بها الثقافة السلعية واختارها بنيامين مرة عنوانًا لدراسته الباريسية. هكذا تكون برامج الراديو «حكايات خرافية للديالكتيكيين» لا «تنويرًا للأطفال»[905]، فما الذي يمكن أن يكون ديالكتيكيًّا على نحوٍ أمتع من تقديم أفكار التطابق الفردوسي بين الاسم والشيء، وأفكار التجلّي اللحظي للحقيقة، والتاريخ المشيحاني بوصفه كارثة، والتذكّر والخلاص: باختصار، عرض الأفكار اللاهوتية والضرورات السياسية في عباءة قصصٍ للأطفال؟ لا شيء، ربما، سوى تقديمها على شكل بيداغوجية «صريحة»، أو «تفكير فجّ».

التصوير الضوئي والفنّ والهالة

كتب بنيامين «تاريخ موجز للتصوير» (1931)، الذي «تطوّر عن مقدمة»[906] لـ مشروع الممرات، في غمرة انشغاله بالعمل الإذاعي. لكن مقالة بنيامين هذه تختلف كلّ الاختلاف عن المادة الموجودة في «الالتفافة Y» (التصوير)[907]، وعنوانها مضللٌ بالتأكيد. وكما أشارت ماري برايس[908]، فشلت هذه المقالة في تقديم تأريخ دقيق عن الصور والمصورين الذين جرى الحديث عنهم، ولم تُقِم اعتبارًا لتحولات التصوير التقنية. وبذلك، لا يعدّ «تاريخ موجز للتصوير» سيرة

موجزة عن هذه الوسيلة؛ وإنما سلسلة ممتدة من التأملات النقدية بعد نشر عدد من «المطبوعات الرفيعة الأخيرة»[909] التي تتحدث عن بداية التصوير وعن المصورين الأنموذجيين، وتؤلف هذه التأملات بحثًا فلسفيًا حول الطابع المتغير للتصوّر والتمثيل البصري والميدان الجمالي.

يدور اهتمام بنيامين، عند توسّعه في تحليل «انهيار» الثقافة البرجوازية، في كلّ من «تاريخ موجز للتصوير» ومقالة «العمل الفني» اللاحقة، حول دراسة الأسلوب الذي غيّر فيه ظهورُ التصوير والسينما وتطوّرُهما شخصيةَ الفنّ ودورَه بصورة لا رجعة فيها. ويساجل بأنّ الوقت حان للتخلي عن نقاش القرن التاسع عشر «المراوغ والمشوّش» في ما يتعلق بـ «القيمة الفنية للرسم قبالة التصوير» و«السؤال ما إذا كان التصوير فنّا»[910] الذي لا جدوى منه؛ فبينما سعى «منظّرو التصوير» بالإجمال إلى «إضفاء الشرعية على المصور أمام المحكمة ذاتها التي كان في طور الانقلاب عليها»[911]، بقي السؤال الحقيقي «ما إذا حوّل اختراع التصوير نفسه طبيعة الفنّ كلّها من عدمه»[912] من دون جواب، حيث يرى بنيامين أنّ التصوير والسينما هما وسيلتا إعلام جديدتان نوعيًا لا يمكن فهمهما أو تقويمهما من ناحية المقولات والمعايير الجمالية التقليدية. وحدهم أولئك الأكثر تشوّشًا وقدرة على الإيذاء من الشرّاح المعاصرين مَن يواصل في هذا «المشروع المشبوه» تمامًا «لإثبات أصالة التصوير وفق معايير الرسم»[913] أو السينما وفق تقاليد المسرح وأعرافه.

يتميّز نقد بنيامين لفرانز فرفل تحديدًا بأنه كاشفٌ ومنير؛ إذ كانت السينما، من وجهة نظر فرفل، شكلًا فنيًا فقيرًا بسبب ما تُبديه من تفضيل للموضوعات التي تثير الاستياء من الناحية الجمالية: «ذلك النسخ العقيم لصورة العالم الخارجي بشوارعه ومنازله من الداخل ومحطاته ومطاعمه وسياراته وشواطئه لا يزال يقف عائقًا أمام إعلاء السينما إلى رتبة الفنّ»[914]. ولن تتبوأ السينما مكانها المناسب بين الفنون ما لم تنصرف إلى الموضوعات «الفنية» الحقيقية: «'كل ما يشبه الخرافات وكلّ ما هو عجيبٌ وخارق»[915]'. إلا أنّ تعليقات بنيامين التي تناولت قوة التقنيات السينمائية مثل التصوير عن قرب والحركة البطيئة تفنّد هذه النظرة بشكلٍ قاطع:

يبدو أنّ حاناتنا وشوارعنا المتروبولية، مكاتبنا وغرفنا المفروشة، محطاتنا ومعاملنا، حبستنا بداخلها على نحوٍ ميؤوس منه. ثم جاءت السينما وفجّرت عالم السجن هذا ومزقته إربًا من خلال ديناميت عُشر ثانية، لنتمكّن الآن، وسط الأنقاض والحطام المنتشر، من السّفر بشكلٍ هادئ وجريء[916].

ليست مهمة السينما أو التصوير الحقيقية تقديم استيهامات سطحية «تشبه الخرافات»، ولا عرض اليومي كما هو بكلّ ما فيه من ابتذال (فشل الريبورتاج). بالعكس، إنّ وسائل الإعلام الجديدة هذه تعدُ باختراق العالم اليومي العادي وتفجيره. أما الأسئلة حول «الذوق» الجيد والموضوعات «الرفيعة» فلا صلة لها هنا على الإطلاق؛ ذلك أنّ دور السينما والتصوير مشروط بإدراكٍ راديكالي لقدراتهما وإمكاناتهما الفنية المتأصلة. في الواقع، ليس العالم الدنيوي وحده ما سيتفجّر، بل ستُنسَف مقولات الفنّ نفسها؛ ولا سيما قوة العمل الفني الفريد والأصيل أو هالته التي لا توصف. وهنا يكمن هدف السينما والتصوير: تدمير الفن والجمال التقليديَّين وإعادة تشكيلهما الثورية في بحر الممارسة السياسية.

يبدأ بنيامين مقالته حول التصوير في تتبّع المراحل المتعاقبة التي فَصَلَ فيها التصوير نفسه عن الرسم وعن أشكالٍ أخرى من التمثيل: بداية، بوصفه أداة علم وفنون، ثمّ في تنحيته اللوحات الشخصية ولوحات المناظر الطبيعية، وأخيرًا، بوصفه تقنية تسمح بالتمثيل الدقيق للبيئة المادية (الشوارع الباريسية المهجورة التي صوَّرَها أتغيت)، والميدان الاجتماعي (صور وجوه الأشخاص التي التقطها ساندر) والشكل الجمالي نفسه (صور الأعمال الفنية).

أمّا أحد أهمّ التحولات التي سبّبها التصوير فهو اكتشاف ما دعاه بنيامين «اللا وعي البصري»[917]، وهو إظهار ما يجب أن تراه العين من الأشياء التي لم يتمكن الدماغ الواعي من تبيّنها أو فهمها، إمّا بسبب الحجم أو الحركة[918]؛ إذ يمكن التصوير أن يستكشف العناصر التي لم يميزها نظام الإنسان البصري، أو لم يفصلها عن محيطها أو عن تدفق الحركة، ويسجّلها، حيث تلتقط الكاميرا ما كان غير مرئي سابقًا وتسمح لنا برؤيته، وتجعلُ «الأشياء التي كانت تمر قبل هذا الوقت بصورة غير ملحوظة في تيار التصوّر الواسع أشياءً تقبل التحليل»، و«تعمّق الإدراك الشعوري»[919] بصورة جوهرية. فهي تلتقط، على سبيل المثال، «ما يحدث خلال جزء من الثانية عندما يبدأ شخص ما بالخطو»[920]. وتتناغم هذه القدرة على إيقاف تدفق الفعل إلى حدّ كبير مع تقنية الانقطاع في مسرح بريخت الملحمي؛ فالتصوير يجزّئ الحركة ويقدم الإيماءات[921]. وبينما يسعى الرسامون والنحاتون إلى إضفاء وهم السيولة والحياة على أعمالهم، يسجل المصوِّر بصدق وبشكلٍ مباشر كلّ إيماءة مُجمَّدة ومتناهية الصغر من الموضوع بحيث يصبح بالإمكان فحص الحركة نفسها، أكانت حركة فرسٍ يعدو أم قطرات ماء تدلف من الصنبور، وإعادة مشاهدتها[922]. ويلاحظ بنيامين أنّ التصوير «يفضح السرّ»[923]، سرّ الحركة، من خلال التمثيل المتقطّع[924].

ليست سرعة عملية التصوير وحدها وراء التقاط اللاوعي البصري، وإنما قدرة التصوير على التسجيل الدقيق والشامل كذلك، حيث تسجّل الكاميرا كلّ شيء أمامها. في الأمام وفي الخلفية، المهم والتافه، الشيء في وضعيته الرسمية وعندما يكون في حالة زوال: تقدّم الصورة كلّ تفصيل دقيق من دون أي تمييز[925]. إضافة إلى ذلك، يمكن، من خلال تقنية التكبير، ملاحظة واستكشاف ما لا تميّزه نظرة العين العادية، بحيث يُكشف عن «العوالم المرئية التي توجد في أصغر الأشياء»[926]. فالصورة ليست مباشرة فحسب، بل دقيقة وكاملة، وتَسِمُها الوفرةُ العابرة[927].

تقوم مهارة المصور، بالنسبة إلى بنيامين، على التقاط حضور موقت، كامل ولكنه زائل، وتوثيقه. بل إنّ مهمة المصور تتمثّل في اللعب على الموضوع ليُسلّم شيئًا من حياته الخاصة للصورة الفوتوغرافية. ويكتب بنيامين عن صورة «بائعة سمك نيوهيفن» التي التقطها ديفيد أوكتافيوس هيل للسيدة إليزابيث هال:

لا يزال هناك شيئ أبعد من الشهادة على فنّ المصوّر، شيءٌ يجعل لديك رغبة جامحة في معرفة اسمها، المرأة التي عاشت هناك، التي لا تزال حقيقيةً إلى الآن ولن تقبل أبدًا أن يمتصّها الفنّ كلية [...]. يمكن أدقّ ضروب التكنولوجيا أن تضفي على إنتاجاتها قيمة سحرية، وهي قيمة لم يعد بإمكان الصورة المرسومة أن تقدّمها لنا إطلاقًا[928].

لا تقبع هذه «القيمة السحرية» الخاصة بالصورة في نوايا المصور بقدر ما تقبع في الشخصية نفسها، التي «لا تزال حقيقية إلى الآن». وفي الواقع، تلك الأمور العارضة التي لم يتقصّدها المصوّر هي بالتحديد ما يجذب من يشاهد الصورة:

مهما تكن براعة المصوّر ودقة الوضعية التي تأخذها شخصيته، يشعر الناظر برغبة لا تقاوم في البحث داخل الصورة عن أصغر شرارات الطّارئ، شرارة الآن والهُنا، التي رسّخ الواقعُ من خلالها الموضوعَ في ذاكرتنا، إذا جاز التعبير، لإيجاد البقعة غير الملحوظة، حيث يعشش المستقبل، بكل أناقة، في آنيّة تلك اللحظة المنسية منذ وقتٍ طويل بحيث يمكننا إعادة اكتشافه إذا نظرنا إلى الوراء[929].

و«شرارة الطّارئ» هي لحظة التبادلية تلك التي يميّز فيها «الآن والهُنا» نفسه في «ذلك الزمان والمكان»، والتي تبدو فيها شخصيات الصورة كأنها تنظر إلينا في المقابل[930].

حافظ التصوير في بداياته على الحضور الفريد والأصيل للموضوع وتحلّى بـ «قيمة سحرية». وهنا يقدم بنيامين مصطلحه الأساسي في نقاشه الدائر حول التصوير والسينما: «الهالة». ويكتب عن أوائل الناس الذي وقفوا أمام عدسات الكاميرا: «كان هناك هالة تحيط بهم، وسيطٌ جوّي يضفي الكمال والأمان على نظرتهم حتّى وهي تخترق ذلك الوسيط»[931]. وأولئك الأشخاص هم من أكسبوا الصور الأولى خاصيتها «المحاطة بهالة»، ويعود ذلك ربما إلى الوقت الذي يتطلب استغراقه من جهة الشخص الذي يقف أمام الكاميرا[932]، أو إلى الإحساس بديمومة الشخصية البرجوازية المصوَّرة، وقفتها وأزياؤها وإكسسواراتها، و«الديمومة» المُفارِقة لأولئك الذين لم يعودوا موجودين، لكن آثارهم باقية[933]. وترتبط الهالة بوجه الإنسان، قبل أن ترتبط بأي شيء آخر، وبوجه من هو ميت الآن على وجه التحديد. يكتب بنيامين في مقالة «العمل الفني»:

لا عجب أن تكون صور الوجه هي محور التصوير في بداياته؛ إذ توفّر عقيدة تذكّر الأحباب، الغائبين أو الموتى، ملاذًا أخيرًا للقيمة العقيدية للصورة. هكذا، تنبثق الهالة للمرة الأخيرة من أوائل الصور، في التعبير الخاطف الذي يعتلي وجه أحد الأشخاص. وهذا ما يضفي عليهم جمالهم السوداوي الذي لا يضاهى[934].

«الهالة» هو مصطلحٌ مُراوغ يشير إلى الشيء المراوغ. لذلك، نجد أنّ استجابة بنيامين لهالة الصور الأولى هي استجابة مبهمة وملتبسة[935]؛ إذ تشير «الهالة» إلى العتمة الغامضة التي تكتنف الصور الأولى، حيث «يصارع الضوء ليخرج من الظلام»[936]. وهي «نسيج قوي من الزمان والمكان: مظهر المسافة أو شكلها الفريد مهما كان الموضوع قريبًا»[937]: ذلك الارتباط المحدد بين الزمان والمكان (المنسي والمفقود منذ وقت طويل) الذي توثقه الصورة. و«الهالة» هي الخاصية الفردية التي يتمتع بها الشخص الذي يقف أمام الكاميرا والتي تنبثق من عينيه[938] وتقابل النظرات التي تحدّق بها[939]. إنها ظلامٌ لا يسبر غوره، مسافة لا يمكن ردمها، تبادلية غير متوقعة. هكذا، تنطوي على لحظات سلبية وأخرى إيجابية في آنٍ معًا. فمن جهة أولى هي شكلٌ من أشكال الغموض والإبهام، ورُسابة مظلمة من رواسب أصول العمل الفني العقيدية. ومن جهة أخرى، هي مصدر من مصادر «الجمال السوداوي الذي لا يضاهى»[940]، ولحظة إدراك متبادل، وأداة تساعد على تذكر الموتى. وليس من الغريب أن يشعر بريخت بالإرباك أمام هذا المفهوم. غير أن الأمر الواضح في مقالة بنيامين المحيّرة هو أن تطوّر التصوير في وقتٍ لاحق تسبب في زوال الهالة: في أسلوب سخيفٍ ورجعي عن طريق التسليع؛ وفي طريقة عميقة وثورية في صور الطليعة.

امتصاص الهالة

يصف بنيامين كيف «هجم رجال الأعمال [...] من كلّ حدبٍ وصوب»[941] في المرحلة الثانية من التصوير، وهو ما عجّل بحدوث «هبوط حاد في الذوق»[942]. وحلّت محلَّ عمقِ الصور السابقة ضحالةُ ما ينتجه السوق: صورٌ عاطفية التُقطت لتوضع في ألبوم صور العائلة، وصور «فنية» بوضعيات سخيفة، وصور تشبه اللوحات المرسومة. وكان الشخص الواقف أمام الكاميرا، بأزيائه المثيرة للاستهزاء أمام خلفية مرسومة «لمنظر طبيعي» - «مثل رجل تيرولي[943] (Tyrolean)، أغني وألوّح بقبعتي قبالة مشهد ثلجي مرسوم»[944] - تكتنفه جميع أنواع الإكسسوارات: أعمدة وتماثيل وستائر. ولا يثير هذا المظهر المسرحي الرهبة أو الخشية لدى الناظر في الوقت الحالي، بل الضّحك، والهالة لا يمكنها أن تنجو من السخرية؛ إذ لا يمكن استرجاع ذلك الحضور الملازم للموضوع متى ضاع. كما باءت محاولات خلق هالة «مصطنعة» من خلال تقنيات الإضاءة والتنقيح والتلوين الجديدة بالفشل، ذلك أنّ «هالة مصطنعة» - أي أصالة اصطناعية - هو مصطلح متناقض بالضرورة.

أما بالنسبة إلى المصورين الآخرين، فهم يرون أنّ من الواجب استغلال القدرات التقنية المتزايدة بصورة سريعة لتحقيق هدفٍ آخر مختلف تمامًا: الكشف التامّ عن الحقيقة الاجتماعية والمادية، بدلًا من غمس الموضوع في الظلال المعتمة والغموض الضبابي مرة أخرى. فمن خلال دفع «الظلام إلى التلاشي تمامًا»[945]، يركّز هذا التصوير بشدّة وعن قرب على ما بقي بعيدًا في السابق بصرف النظر عن قربه. والمثال الأنموذجي الذي طرحه بنيامين هنا هو المصور الفرنسي يوجين أوغست أتغيت (1856-1927)؛ إذ كان أتغيت، باهتمامه بما كان «مهملًا ومنسيًّا وملقى على الأرض»[946]، «أول من يطهّر الجو الخانق الذي ولّده تصوير الأشخاص التقليدي في عصر الانحطاط. لقد نظّف هذا الجوّ، بل يمكن القول إنه بدّده برمّته: حيث انطلق في مهمة تحرير الموضوع من الهالة التي تمثّل أبرز إنجازات مدرسة التصوير الأخيرة»[947]. ويلاحظ بنيامين، باستخدام مجاز سيعلق في الذاكرة على الرغم من أنه محيّرٌ ومبهم، أنّ صور أتغيت «تمتصّ الهالة من الواقع مثل امتصاص الماء من سفينة غارقة»[948]؛ فبعد أن كانت علامة على حضور أصيل، أصبحت الهالة تلك المياه العكرة التي قد يختفي فيها ما هو حقيقي من دون ترك أثر.

تلتقط صور أتغيت، في تصويرها الواقع المبتذل الذي يغفل عنه الإدراكُ اليومي، صورة باريس الماضي القريب. وهي، عند بنيامين، صور تكرار وإعادة إنتاج، قبل كلّ شيء، وصور موضوعات وأماكن تركها البشر دلائل على وجودهم: «صفّ طويل من قوالب الأحذية [...] عربات اليد [...] في طوابير مزدحمة [...] وطاولات بعد أن انتهى الناس من الأكل وغادروا، صحون لم تنظف بعد - كما توجد بآلاف مؤلّفة في الساعة نفسها»[949]. وفي صور البيئة المتروبولية هذه، تكون «تعرية الموضوع، وخراب الهالة، العلامة على إدراكٍ نما شعوره بتشابه الأشياء إلى حدّ أصبح فيه الفريد والمتفرّد نفسه مجردًا من فرادته - عن طريق إعادة الإنتاج»[950]. وهذا أمر مهم لأن التصوير نفسه ينطوي على هذه الحركة تحديدًا، فمن العمل الفني «الفريد والمتفرد» إلى النسخ المتعددة، «النسخة» من دون «أصل». ويكتب بنيامين في مقالة «العمل الفني»: «يصبح العملُ الفني المعاد إنتاجه عملًا فنّيًّا مصمّمًا ليعاد إنتاجه بدرجة أكبر من أيّ وقتٍ مضى. حيث يمكن المرء، على سبيل المثال، أن ينتج نسخًا متعددة من نيغاتيف الصورة الفوتوغرافية، ليغدو السؤال عن النسخة 'الأصلية' لا معنى له»[951]. لذلك، فإن أتغيت، بتقديمه عددًا كبيرًا من الصور التي تقبل النسخ لمنتجات يعاد إنتاجها بصورة لا نهائية، لا يمتص الهالة من الحقيقة فحسب، بل يشير مباشرة إلى زوال العمل الفني الأصيل والمحاط بهالة.

ليست الهالة وحدها ما يُستبعد من صور أتغيت فحسب، بل تختفي منها المادة البشرية كذلك، حيث يجتمع انتباه المصور إلى التفصيلات مع الإخلاء غير العاطفي والأكثر صرامة لمشهد المدينة الباريسي[952]. ويؤكد بنيامين في هذا الصدد أنّ «صور باريس» التي التقطها أتغيت «هي رائدة التصوير السريالي»[953]. ويلاحظ:

تبدو المدينة في هذه الصور وكأنها مدينة جلا عنها السكان، مثل شقة لم تجد المستأجر الجديد لها بعد. وهنا، تحديدًا، يجهّز التصويرُ السريالي المشهدَ لتغريبٍ ناجع بين الإنسان ومحيطه. وهذا ما يحرّر صاحب العين المثقفة سياسيًّا، بحيث تتمّ التضحية، تحت أنظاره، بجميع الحميميّات بغية تسليط الضوء على التفصيلات[954].

لا تبيّن صور أتغيت ما لا يمكن العين أن تراه بقدر ما تكشف عمّا أُهمل وبقي مغمورًا. وهو يضمن، من خلال «قشط المواد التجميلية عن الواقع»[955]، أن يواجه المشاهد مباشرة وجه عالم الشيء من دون زينة وزخرفة ويصبح عالِمَهُ بالفراسة[956].

تجمع صور أتغيت، في نزعها السحر عن المدينة الحديثة، بين البُعدين العلمي والجمالي في أسلوب يرى بنيامين أنه العلامة الفارقة للتمثيل الراديكالي المسيّس؛ إذ تتمتّع صور أتغيت للشوارع الباريسية الفارغة بخاصية وقيمة شرعية: «صوّرها مثل مسارح جريمة. فمسرح الجريمة مهجورٌ بدوره أيضًا، ويتم تصويره بغرض التثبّت من الأدلة. وتصبح الصور، مع أتغيت، دليلًا قياسيًّا على الأحداث التاريخية، وتكتسب أهمية سياسية مخبوءة [...]. ويغدو التعليق على الصورة إلزاميًّا للمرة الأولى»[957]؛ فالصور لا تتحدّث من تلقاء نفسها، بل تصبح وسيلة للتعليق. ويسمح «تسليط الضوء على التفصيلات» بإصدار حكم سياسي: «أليست مهمة المصور [...] الكشف عن الجرم والإشارة إلى المجرم في صوره؟»[958]. وهنا تكمن الإمكانية البيداغوجية للصور (المعاد) إنتاجها بصورة ضخمة؛ إذ تمنح تقنيات التقريب والتكبير إمكانية اقتراب نقديّ جديد وخبرة بالفراسة. وتسمح إعادة الإنتاج المتعددة بانتشار هذه الصور وحيازتها[959]. ويدفع التعليق على الصورة إلى الإدراك، ويُعَدُّ سمة رئيسة من سمات التعليم البروليتاري. والسؤال الجوهري المتعلق بالتصوير ليس إذا ما كان شكلًا من أشكال الفنّ، بل كيف يمكن لشكلٍ جديدٍ من الممارسة السياسية أن يتشكّل بزوال الهالة. وللإجابة عن هذا السؤال، وتلبيةً للمطالب السياسية في الوقت الحاضر، تصبح مهمة المهندس الجمالي المتعددة التقنيات واضحة: «مباشرة التقاط الصور»[960].

إعادة الإنتاج وحياة الهالة اللاحقة

ربما تكون مقالة بنيامين «العمل الفني في عصر إعادة إنتاجه التكنولوجي» المكتوبة في نسختين (خريف 1935 وربيع 1936) العمل الأشهر من بين أعماله والذي نوقش على نطاق أوسع من غيره، لكنه لم يكن عمله الوحيد أو الأول الذي يتحدث فيه عن الفيلم والسينما، فقد كتب بحوثًا عن السينما السوفياتية وتشارلي شابلن، على سبيل المثال. لكن بالإجمال، يمكن القول إنّ كتاباته عن الصورة المتحركة والسينما قليلة ومتباينة على نحوٍ يثير الاستغراب، بالمقارنة بالطبع مع كتابات كراكاور، الذي سيصبح من دون أدنى شك المنظّر السينمائي الأبرز من بين تلك الأسماء المرتبطة بـ معهد فرانكفورت للبحث الاجتماعي. وعلى النقيض من اهتمام كراكاور المتزايد بطابع الواسطة السينمائية وتجربتها، وبـ «سايكولوجيتها» وجمالياتها، وهو اهتمامٌ مكثّفٌ وبلغ ذروته في عمل من كاليغاري إلى هتلر (From Caligari to Hitler) ونظرية السينما (Theory of Film)، فإنّ دراسات بنيامين السينمائية أشبه بالغارات المتقطعة. لكن بينما يهمل باحثو الوقت الحاضر دراسات

كراكاور حول السينما بصورة جائرة، أصبحت مقالة «العمل الفني» لبنيامين نصًّا أساسيًّا لدى منظِّري الإعلام والسينما المعاصرين[961]. ومن جهة أخرى، وعلى الرغم من اختلاف وجهات النظر نوعًا ما، ثمة فكرتان أساسيتان مشتركتان في كتابات بنيامين وكراكاور السينمائية: الأولى هي الرابط الجوهري بين السينما والتصوير، والثانية هي العلاقة الحميمة بين وسائل الاتصال هذه مع الذاكرة والتاريخ والتأريخ. بناء على هذا، لا تتوسّع مقالة «العمل الفني» لبنيامين في عديد الموضوعات والمفاهيم المطروحة في مقالته السابقة عن التصوير وتعيد تشكيلها فحسب، بل ترتبط بشكلٍ وثيق مع مشروع الممرات الذي يجري العمل عليه في سياق تطوير مبادئه المنهجية الأساسية[962].

ثمة على الأقل بُعدان اثنان للأهمية المنهجية التي تتمتّع بها المقالة: البعد التأريخي والبعد السينمائي. ويذكر بنيامين، في رسالة إلى هوركهايمر في 16 تشرين الأول/أكتوبر عام 1935، بعض «التأملات البنّاءة» التي «تتجه نحو نظرية مادية للفنّ»[963]. ويتابع القول:

المسألة هذه المرة هي تحديد اللحظة الدقيقة في الوقت الرّاهن التي سيتّجه إليها بنائي التاريخي، كما لو أنه يتّجه إلى نقطة تلاشيه. وإذا كانت الحجة وراء الكتاب هي مصير الفن في القرن التاسع عشر، فإن لدى هذا المصير شيئًا ليقوله لنا لأنه متضمنٌ في تكّات الساعة التي لم تبلغ دقاتُ أجراسها آذانَنا إلا الآن فحسب. وما أعنيه بهذا هو أن عقارب ساعة الفن المصيرية دقّت بالنسبة إلينا، واستطعتُ التقاط آثارها في سلسلة من التأملات الأولية بعنوان «العمل الفني في عصر إعادة الإنتاج الآلي». وتحاول هذه التأملات أن تسبغ شكلًا معاصرًا حقيقيًّا على الأسئلة التي تطرحها نظرية الفن[964].

يشدّد بنيامين في هذا المقطع الآسر على أننا ننظر دائمًا إلى التغير والتحول التاريخيَّين من منظور لحظة أو اهتمام معيَّنين في الوقت الحاضر. وهذا أكثر من مجرد اعتراف بطابع البحث التاريخي، وهو طابع استرجاعي حكمًا، وبدور الإدراك اللاحق. وتعبّر مقالة «العمل الفني» عن الشرط الرّاهن للموضوع والمجال الجماليَّين الذي يمكن أن نقارن معه «مصير الفن في القرن التاسع عشر»[965]. والتاريخ الذي يُكشف عنه هو تاريخ زوال العمل الفني المتفرّد والأصيل، وتفسّخ الهالة الملازمة له، وتحوّل الفن من ميدان الشعيرة والتقليد إلى ميدان الممارسة السياسية. إنه تاريخ تلاشي الهالة الذي لا يمكن أن يُسرد إلا من «نقطة التلاشي» نفسها. وكما هي حال الملاك الجديد،

والممرات الباريسية على شفير التهديم، لا يمكن إدراك هالة العمل الفني بصورة عابرة إلا في لحظة فنائه، أي من النظرة الأخيرة[966].

علاوة على ذلك، يجب ألّا يُنظَر إلى هذا الأمر بوصفه تاريخ حياة الهالة، أو «سيرتها» إذا صحّ التعبير. بل هو «تاريخ موجز» لحياة الهالة اللاحقة، وجودها بعدما رنّ ناقوس فنائها، حيث دقّت عقارب «الساعة المصيريّة» للعمل الفني التقليدي - أي اختراع التصوير وتطوّره - في منتصف القرن التاسع عشر، إلا أن هذا الصوت «لم يبلغ آذانَنا» إلا الآن. وإذا كان مشروع الممرات سينشغل، عند بنيامين، بتقفّي حياة الممرات اللاحقة، ودقات أجراس «ساعتها المصيرية»، وعملية تهدّمها التدريجي خلال القرن التاسع عشر، فإن الهدف من مقالة «العمل الفني» إذن هو وصفٌ مقتضبٌ لحياة الهالة اللاحقة وإذلال العمل الفني إبان الفترة ذاتها.

تمتد الأهمية المنهجية لمقالة «العمل الفني» بالنسبة إلى مشروع الممرات المسقوفة أبعد من هذا الاهتمام المشترك في رسم الحياة اللاحقة لأحد الأشكال الثقافية؛ فمضمون الدراسة الحقيقي، أي السينما والتصوير، على درجة كبيرة من الأهمية كذلك على الرغم من محاولة بنيامين التقليل من شأنه. أولًا، وكما يوضّح في تأملاته المنهجية الخاصة بـ مشروع الممرات، يجب أن تتخذ الدراسة النقدية التي تبحث في الماضي القريب شكلًا مرئيًّا على اعتبار أنّ «التاريخ ينحلّ إلى صور، لا إلى قصص»[967]. وإذا كانت مهمة المؤرخ، بوصفه خبيرًا متخصّصًا، هي التقاط هذه الصور والتبصّرات المتشذرة وفحصها وجمعها في لوحة فسيفسائية أو مونتاج قوي وكاشف، فلا بدّ إذن من فهم خصائص التمثيل التصويري والسينمائي وتقنياته. ثانيًا، كما يلاحظ بنيامين في مناسباتٍ عدة، ثمة علاقة خاصة تجمع بين السينما والمدينة: «نسبٌ مختار». وهذا لم يكن أمرًا جديدًا؛ فالتوافق بين إيقاعات الحياة المتروبولية وتاثرها وإيقاعات الصور المتحركة وتاثرها كان واحدًا من أوائل التبصّرات التي قال بها شرّاح السينما[968] وصنّاع الأفلام أنفسهم: من «أفلام الشارع» الوثائقية الرائدة في مطلع القرن العشرين، إلى المزج بين المشاهد المصورة الواقعية والخيالية في السينما قبل الحرب الكبرى مباشرة، إلى روائع السينما الصامتة بكلّ تأكيد، المتروبول (1925-1926) من إخراج فريتز لانغ، وبرلين: سيمفونية مدينة عظيمة (1927) من إخراج فالتر روتمان، والرجل ذو الكاميرا السينمائية (1929) من إخراج دزيغا فيرتوف[969].

يشدد بنيامين، بشكلٍ مناسب، في الصورة الفكرية «موسكو»[970] والعمل اللاحق «يوميات برلينية»[971] تحديدًا، على الطابع السينمائي للتجربة والفضاء المدينيَّين. ويلاحظ كيف تتيح السينما

اقترابًا مميزًا من المتاهة المدينية وتبصّرًا لا يُضاهى في أسرارها. ولا تكتفي السينما برفع الغطاء عن مشهد المدينة، بل تفجّرُه باستخدام «ديناميت عُشر الثانية»[972] بحيث يمكننا تفحص بقاياه المتهدّمة. كما أن التقنيات السينمائية مثل التقريب، والتكبير، والحركة البطيئة، والمونتاج، لن تمثل موضوع مقالة «العمل الفني» فحسب، بل ستعمل أيضًا عمل الترسانة المنهجية الخاصة بالمؤرخ بوصفه مهندسًا، المنظِّر النقدي للمتروبول الحديثة الذي يسعى إلى تلغيم كل جملة، وكل صورة، باستخدام المتفجّرات.

ثمة في صلب مقالة «العمل الفني» محاولة تطوير دراسة الهالة التي بدأها بنيامين في أسلوبٍ غامض في «تاريخ موجز للتصوير». والهالة هي تلك القوة التي تتمتّع بها الصورة أو الموضوع نتيجة فرادتهما وأصالتهما و«انغراسهما في نسيج التقليد»[973]، وهي ما تستثير شعورًا بالتبجيل والاندهاش لدى المشاهد أو المستمع. وبوصفها «ظاهرة المسافة الفريدة مهما تكن قريبة»[974]، وبوصفها «عدم القابلية إلى الوصول»[975]، تقف الهالة في وجه «رغبة الجماهير المعاصرة في تقريب الأشياء مكانيًّا وبشريًّا»[976]، وفي وجه الحاجة إلى أشكال ثقافية تقدمية «تقابل النّاظر في المنتصف»[977].

يعبّر بنيامين في «الالتفافة M» عن هذا الأمر بعبارات تضادٍّ محدد: «الأثر والهالة. الأثر هو مظهر القرب، مهما يكن الشيء الذي ترك أثره بعيدًا. أما الهالة، فهي حضور المسافة مهما يكن الشيء الذي أحدثها قريبًا. في الأثر، نحن من يتملّك الشيء، أما في الهالة، فالشيء هو الذي يتملّكنا»[978]. ويوفّر «الأثر» بوصفه رُسابة ما هو غائب الآن، القرب واللمس وانحلال اللغز، بما في ذلك من تناقض؛ في حين تنطوي الهالة على حضورٍ دائم يقوم، ويا للمفارقة، على الخفاء[979] والإبهام والاستغلاق. ويتطابق الاختلاف بين الأثر والهالة، في بعض النواحي، مع ذلك الاختلاف بين المجاز والرمز الذي يحتلّ جزءًا كبيرًا من دراسة مسرح الرثاء؛ إذ يرتبط الأثر، الذي يبرهن على انحلال الموضوع، بشكلٍ وثيقٍ مع العالم الزائل والخرب الذي ينطوي عليه التعبير المجازي. وبخلاف ذلك، تشترك الهالة مع الرمز في الكلّية الفورية والمكثفة والفعالية اللحظية ولكن المستمرة[980]. وتنطوي الهالة على تركيز قوة التقليد وإسقاطها من خلال الموضوع، لا على خضوع العمل الفني إلى قوى التاريخ المهلِكة. هكذا، بينما ليس أمام الأثر إلا أن يتضاءل بمرور الوقت، تزداد الهالة في الحجم وتكبر. لكن، على الرغم من إصرار أدورنو على «مزيد من الديالكتيك»، لا يتوسّع بنيامين في شرح هذا الانقسام بين الأثر والهالة في مقالة «العمل الفني». بل إنّ ما يصبو إليه

هو على درجة أكبر من التعقيد والكشف؛ فهو يطور فكرة الهالة بوصفها أثرًا، وبوصفها البقيّة المقروءة للحظات لِما هو على وشك أن يختفي إلى الأبد. الهالة بوصفها أثرًا، وأثر الهالة: يشكّل هذا الوضوح الخاطف لـ «العلامة الفارقة» التي تسم غيرَ المقروء في «نقطة التلاشي» شغل بنيامين الشاغل هنا. فنحن الآن محظوظون لتبيّننا آخر علامات ما «تملّكنا» إلى اليوم فحسب. أما أهداف بنيامين من «تأملاته الأولية»، فهي الإشراق الدنيوي لما تشرّبناه وتملّص منا بوصفه تملّكًا سحريًّا، إلى جانب سلب قوة الفن و«نزع السحر عنه»[981] عن طريق الهندسة المتفجرة.

«تتملّك» اللوحةُ أو التمثالُ أو العرضُ الفريدُ والأصيلُ الناظرَ. ويربط بنيامين شعور «التملّك» هذا بما يرى أنه أصول الفنّ العقيدية؛ إذ قامت بدايات الموسيقى والرقص والرسم والنحت على الطقوس السحرية، بوصف هذه الفنون صيغًا يمكن من خلالها التناجي مع الأجداد، واسترضاء الأرواح، والسيطرة على الطبيعة[982]. وكانت الصور والأشياء والعروض الجسمانية تُستخدم لأغراضٍ شعائرية، وهذا يعني أنها حازت قيمة «سحرية»[983] أو «قيمة عقيدية»[984] معيّنة. واستمرت قيمة العمل الفني العقيدية هذه في الإنتاج الأخير للصور المجازية الدينية (الأيقونات، لوحات المذبح، اللوحات الجصّية) وتأليف الأغاني المقدسة (الأناشيد، الترتيلات، القدّاسات). وتضاءلت هذه القيمة العقيدية الشعائرية منذ عصر النهضة عندما حلّت «عقيدة الجمال العلمانية» محلّ التقوى الدينية بصورة متزايدة بوصفها أساس إنتاج العمل الفني وتقديره. وليست الهالة التي يمتلكها العمل الفني اليوم سوى العلامة الأخيرة على هذه القيمة العقيدية الأصلية[985].

يفتح غموض بنيامين الباكر في ما يتعلق بتقويم الهالة المجال أمام نقد مبهم لها بوصفها «مسافة» وبوصفها بقية شعائرية. وهذه النظرة السلبية تمامًا حول «الوظيفة الثورية المضادة»[986] الخاصة بالعمل الفني الأصلي هي النظرة التي يفنّدها أدورنو في رسالة إلى بنيامين في 18 آذار/مارس 1936[987]. وكان بعض مضمون الرسالة قد نوقش سابقًا، لكنه يحتمل التكرار والتوضيح، حيث أصر أدورنو على ما يعدّه فهمًا أكثر تغايرًا للعمل الفني «المستقل»، وهو فهمٌ يميّز التوترات الديالكتيكية في ثناياه. وربما يكون العمل الفني مسحورًا في أصوله وآسرًا في تأثيراته، كما توحي فكرة الهالة عند بنيامين، لكنه ينطوي أيضًا على عناصر طوباوية و/أو لحظات من النّقض يجب إدراكها وتعبئتها نقديًّا. فاللوحات الدينية في عصر النهضة، على سبيل المثال، قد تقدّم، في صورها المتناقضة لمباهج الحياة السماوية ومآسي الوجود الدنيوي، اتهامًا قويًّا للظروف الإنسانية السائدة ورؤية مثيرة لفردوسٍ أرضي. وقد يكون للجمال والكمال، بوصفهما صورتين حلميّتين أو صورتي

أُمنية، دورٌ نقديٌّ مهمٌّ في عالم يُنظر إليه بصفته ممسوخًا بصورة شنيعة[988]. ويؤيّد أدورنو، في مطالبته بفهمٍ أعقد لهذه النزعات المتناقضة، «النفاذ الديالكتيكي إلى العمل الفني 'المستقل[989]'»، لكي نكشف كيف «يجاور بين ما هو سحري وعلامة الحرية»[990]. كما يُبدي شكوكه حيال موضوعين أساسيين في مقالة «العمل الفني»: أولًا، إن زوال الهالة في الوقت الرّاهن هو نتيجة الطابع والإمكانية التقنيين المتأصلين في السينما والتصوير؛ وثانيًا، إنّ وسائل الإعلام الجديدة هذه تولد أشكالًا محددة من أشكال الأداء والاستقبال التقدمية سياسيًّا. باختصار، ما يُطالب به أدورنو هو «التصفية الكاملة [...] للأفكار البريختية»[991].

يؤكد بنيامين: «إن ما ذَوَى في عصر إعادة الإنتاج الآلي هو هالة العمل الفني»[992]. ولا شكّ أن للسينما والتصوير دورًا حاسمًا في هذا الذّوي. فهما، أولًا، قوّضا فكرتي الأصالة والفرادة. بينما «كان العمل الفني قابلًا لإعادة الإنتاج دائمًا من حيث المبدأ»، فإن ظهور «إعادة الإنتاج الآلي لعمل فني»، في السينما والتصوير وتسجيل الأصوات، «قدّم شيئًا جديدًا» وغيّر المجال الجمالي بصورة جذرية[993]. والسّبب في ذلك هو أنّ وسائل الإعلام هذه معنية بطبيعتها بإعادة الإنتاج؛ فلم يعد من المنطقي الحديث عن عمل فني «أصلي» أو «أصيل» قبالة العمل «المزيّف» أو «المنسوخ»، حيث إن المرء يواجه أول مرة سلسلة من الصور والأشياء المتطابقة التي تقبل التبديل بينها بالكامل، من دون أن يكون لأحدها أفضلية على الآخر. ويتراجع تفرّد الرسم المحاط بهالة وتميّزه وحصريّته أمام تعدد الطباعة التصويرية وانتشارها وتوافرها. يكتب بنيامين:

من خلال إعادة الإنتاج الواسع النطاق، تحلّ جموع النسخ محلّ الوجود المتفرّد. وبالالتقاء مع النّاظر أو المستمع في وضعه الخاص، تبعث إعادة الإنتاج الحياة في الغرض المُستنسَخ من جديد. وتقود هاتان العمليتان إلى تحطيمٍ مروّعٍ للتقليد، وهو الوجه المقابل لأزمة البشرية ونهضتها المعاصرتين[994].

تتسبّب إعادة الإنتاج في زوال قيمة العمل الفني العقيدية؛ إذ إنها لم تعد مخبوءة في تلك الأماكن المقدسة من الثقافة البرجوازية التي لا ترتادها إلا قلة قليلة من أصحاب الامتياز. ومع ذلك، ربما يكون من المنطقي زيارة متحف اللوفر مثلًا لإلقاء نظرة على لوحة الموناليزا الأصلية، لكن الغريب هو قيام أحدهم بزيارة معرضٍ للصور في الوقت الذي يمكنه أن يحصل على نسخ من كل الصور المعروضة بثمن تذكرة دخوله إلى المعرض. فالسينما والتصوير يسّهلان الوصول إلى رؤية جديدة ويضمنان تحقيقها. وهما يتمتّعان بـ «قيمة عرض» لا «قيمة عقيدية»، أي جاهزية

و«صلاحية» لأن تتم رؤيتهما وسماعهما، «قابلية تقديم للجمهور»[995]. وبتنحية فكرة الأصالة عن مكانها، تعيد قابلية الاستنساخ المتأصلة في الفيلم تشكيل الميدان الجمالي وتوجيهه: «في اللحظة التي لا يعود بالإمكان تطبيق معيار الأصالة على الإنتاج الفني، تنقلب وظيفة الفن برمّتها؛ فهو لم يعد يقوم على الشعيرة، إنما يصبح أساسه ممارسة أخرى: السياسة»[996]، حيث تنزع إعادة الإنتاج السحر عن العمل الفني باستبدالها قيمة العرض بالقيمة العقيدية، وبتصفية الشعيرة والتقليد عن طريق السياسة.

إلى جانب ذلك، تقشع السينما السحر عن الواقع. فكما يَعِدُ التصويرُ بانتزاع الهالة من مشهد المدينة الحديث، كذلك تمامًا تتغلغل السينما في العالم وتقشط عنه الغموض. ويكتب بنيامين في تشبيهٍ لافت:

الجرّاح هو النقيض التامّ للساحر. فهذا الأخير يضع يديه على شخص مريضٍ ليشفيه، أما الجرّاح فيشقّ جسد المُصاب. وبينما يُبقي الساحر على مسافة طبيعية تفصله عن المريض - وهي مسافة، على الرغم من أنه يقلّصها قليلًا بوضع يده عليه، إلا أنها تتضاعف بشكلٍ كبير بحكم سلطته - يقوم الجراح بعملٍ معاكسٍ تمامًا. إنه يقلّص هذه المسافة إلى حدّ كبير باختراقه جسد المريض، ولا يزيدها ذلك الحذر الذي تتحرك فيه يداه بين الأعضاء إلا قليلًا. [...] هكذا، يمكن مقارنة الساحر والجرّاح بالرسام والمصوّر. فبينما يحافظ الرسام في عمله على مسافة طبيعية من الواقع، يخترقه المصوّر ويتغلغل عميقًا في نسيجه[997].

يكرر هذا المقطع المهم الانقسامات المحورية في مقالة «العمل الفني»: التقليد والقديم قبالة الأحدث، السحر المتبقّي قبالة الخبرة التقنية، المسافة المحاطة بهالة قبالة القرب النقدي، سطحية المظهر وازدواجيته قبالة التغلغل السحيق في الأعماق. ونتذكّر هنا مثالًا آخر ينطوي على الشّق: إهداء بنيامين كتاب شارع ذو اتجاه واحد إلى لاسيس. حيث يشرّح «المصوّر» «نسيج» مشهد المدينة الحديث تمامًا كما «تشقّ» لاسيس جسد بنيامين، مثل مهندسٍ مدينيٍّ أنموذجيّ.

هذا التناقض بين الأساس السحري للفنّ المحاط بهالة والطابع التقني لوسائل الإعلام الجديدة يحيّر أدورنو ويشغله؛ إذ تنطوي هذه النظرة، برأيه، على خطأين يرتبط واحدهما بالآخر[998]، حيث يدّعي، أولًا، أن بنيامين يقلل من أهمية المكوّن التقني للعمل الفني المستقلّ المعاصر (والتقليدي، في الواقع). فعمل الطليعة الحداثية، على سبيل المثال، كان معنيًّا بالتحديد بدفع الإمكانات الرسمية

والتقنية التي ينطوي عليها الرسم والموسيقى والمسرح والأدب إلى حدّها الأقصى بل وأبعد من ذلك، وهي نقطة شددّ عليها بنيامين نفسه في كتاباته عن السريالية وعن بريخت. ويذكّر أدورنو بنيامين بأنّ الممارسات والتجارب الحداثية فجّرت هالة العمل الفني التقليدي من الداخل:

على الرغم مما تنطوي عليه مقالتك من ديالكتيك، فإنها لا تظهره في ما يتعلّق بالفنّ المستقلّ نفسه. فهي تتغاضى عن تجربة أساسية تتضح لي أكثر فأكثر كل يوم في تجربتي الموسيقية: إنّ التماسك الأقصى في السعي إلى قوانين الفنّ المستقل التقنية، بالتحديد، يغيّر هذا الفن ويجعله أقرب إلى حالة من الحرية بدلًا من جعله محرّمًا أو صنمًا[999].

ربما توفّر السينما والتصوير ما تحتاج هذه العمليات إليه من تبصراتٍ وعناصر أساسية، لكن يجب ألّا ننظر إلى وسيلتي الإعلام هاتين كما لو أنهما تقدمان القالب التقني الوحيد للممارسة الجمالية التقدمية.

ثانيًا، يبالغ هذه التناقض في تطبيقات السينما وإنجازاتها التجريبية الفعلية؛ إذ يشير أدورنو إلى أنّ السينما والتصوير نادرًا ما يُستخدمان بغرض «اختراق» «نسيج» اليومي من خلال استغلال ذخيرتيهما التقنية الكاملة. إنهما بالأحرى تذهبان بشكلٍ روتيني إلى التصوير الأكثر تبسيطًا لِـ «الواقع» وإعادة تقديمه الزائفة. ويتذكّر أدورنو زيارة إلى استديوهات السينما الألمانية[1000] في نيوبابلسبرغ قرب برلين: «أدهشني أكثر الأمر قلة استخدام المونتاج وجميع التقنيات المتقدمة التي تشددّ أنت عليها. في الحقيقة، يُبنى الواقع في كل مكان بتقليدٍ طفولي ثم يجري «'تصويره[1001]«'. لم يكن بنيامين غافلًا عن هذا التناقض بين الإمكانية المتأصلة في وسائل الإعلام الجديدة واستخدامها الفعلي؛ كما سبق ورأينا، تشدّد بنيامين في انتقاده الصحافة التصويرية تحديدًا بسبب تسجيلها البسيط للظواهر السطحية. وبالمثل، بينما يشدد بنيامين على الإمكانية السياسية الإيجابية للواسطة السينمائية التي يحققها، على سبيل المثال، عمل المخرج السوفياتي دزيغا فيرتوف[1002]، فإنه يعترف أيضًا بأن «صناعة السينما تحاول جاهدة إثارة اهتمام الجماهير من خلال المَشاهد التي تعزز الوهم والتأملات الإشكالية»[1003]. في الواقع، بدلًا من تفجير العالم اليومي المبتذل باستخدام «ديناميت عُشر الثانية»، يُحيي الإنتاج السينمائي تحت سيطرة الرأسمالية المسافة العقيدية ويخلق هالة «مصطنعة». ويكتب بنيامين عن نظام «النجم» الهوليوودي: «تردّ السينما على ذبول الهالة ببناء 'الشخصية' السّطحي خارج الاستديو [...]. ما دام رأس مال صنّاع السينما هو ما يحدد النمط السائد، لا يمكننا أن ننسب إلى السينما اليوم عمومًا أي ميزة ثورية عدا الترويج لنقدٍ ثوري لمفاهيم الفنّ التقليدية»[1004]؛ ذلك أنّ

ابتداع صناعة السينما الهوليوودية لما يسمّى أصنام الشاشة الفضية هو النقيض التام لرؤية بنيامين بشأن العلاقة التقدمية بين الممثل ومرتاد السينما، تلك الرؤية التي يدين بها لبريخت ويفنّدها أدورنو وتمثّل الموضوع الأساسي الثاني في مقالة «العمل الفني».

السينما وسياسة اللهو

لا ينبع دفاع بنيامين عن السينما من تغلغلها التقني في الواقع وإزالتها السياسيّة لسحر الفنّ فحسب، بل من نظرته أيضًا إلى أنواع العرض والجمهور الجديدة التي تأتي بها؛ إذ تُحدِث السينما شكلًا جديدًا من القرب يقوم على غياب متبادل تتوسّطه الكاميرا. وينطوي هذا على مطالب وتحدّيات جديدة؛ فمن جهة أولى، يؤدي الممثل دوره أمام الكاميرا إلى متفرج غير مرئي وغير معروف؛ ومن جهة ثانية، على المشاهد أن يتبنى وجهة نظر العدسات. ولكل من هذين الموقفين غير المسبوقين أهميته ونتائجه التي تترتب عليه.

في المسرح، يكون أداء الممثل «كلًّا لا يتجزأ»[1005]. أما عملية تصوير الفيلم، فتنطوي على سلسلة من عناصر الحركة المنفصلة والقائمة بذاتها، والتي تُصوّر عادة من دون ترتيب. ففي الوقت الذي يبدو فيه العمل على الشاشة متدفّقًا من مشهدٍ إلى آخر بسلاسة ومن دون انقطاع، قد يكون الفاصل بين تصوير هذه المشاهد أيامًا بل وربما أسابيع، وليس هذا فحسب، إذ غالبًا ما تكون المشاهد في الأصل ذات تسلسلٍ مختلفٍ تمامًا عمّا يظهر على الشاشة. وبالتالي يعاني الممثل السينمائي مشكلات التوقف والانقطاع والتشرذم، التي تحول دون التمثيل المتعاطف الذي ينطوي عليه منهج التمثيل المسرحي[1006]، إذ لا يمكن الممثل السينمائي أن يتماهى مع الشخصية التي يؤديها ولا أن «يتكيّف مع الجمهور أثناء تأدية دوره»[1007]؛ فهو لا يواجه سوى العدسات الفاحصة للكاميرا المحمولة، وهذه الكاميرا، بخلاف الجمهور الذي يجلس في مقاعده، تغيّر مركزَها وزاويتَها باستمرار، تتقدّم من أجل اللقطات القريبة، وتتابع الممثل بحيث «تُخضعه لسلسلة من الاختبارات البصرية»[1008].

«تختبر» الكاميرا الممثلَ تمامًا كما «تخترق» الواقع. والنتيجة نفسها: نزع السحر؛ فهي تُجزِّئ، في فعل الوساطة، حضور الممثل ثم تجتثّه، لتبدّد بذلك قوة العرض المسرحي والشخص المؤدّي، أي هالتهما. يكتب بنيامين:

لأول مرة - وهذا هو تأثير السينما - على المرء أن يعمل بشخصه الحيّ كله، لكن من دون هالته؛ فالهالة مرتبطة بالحضور، ولا يمكن أن يكون هناك نسخة مطابقة عنها؛ ذلك أنّ الهالة التي تصدر عن ماكبث على خشبة المسرح، لا يمكن أن تنفصل بالنسبة إلى المتفرجين عن هالة الممثل. إلا أن خصوصية اللقطة في الاستديو هي أن الكاميرا تحلّ محلّ الجمهور، الأمر الذي يترتب عليه تلاشي الهالة التي تحيط بالممثل، ومعها هالة الشخصية التي يمثّلها[1009].

كما هي حال الصوت الخفي الذي يصدر من الراديو، تنطوي صورة الفيلم على حضور متوسَّط لا يمكن للهالة أن تصمد من خلاله.

إذا كانت الكاميرا «تختبر» الممثل، يصبح المتفرج إذًا، ذاك الذي لا يمكنه مراقبة الأفعال والأحداث إلا بواسطة الكاميرا، فاحصًا للأداء. وبتبنّيه وجهة نظرها، يتماهى الجمهور مع الكاميرا، لا مع الممثل[1010]. وهذا ما يدّعي بنيامين أنه يتيح درجة معينة من الانفصال، و«يسمح للجمهور أن يشغل موقع الناقد، من دون اختبار أي تواصل شخصي مع الممثل»[1011]. فالسينما تحرم الممثل من التعاطف مع شخصيته، كما لا يتعاطف الجمهور مع أيٍّ منهما.

تجد فكرة المتفرج بوصفه ناقدًا صداها في كتابات بنيامين الأولى حول المسرح الملحمي بكلّ وضوح. في الواقع، كما تنبع «خبرة» الجمهور البريختي من حالة من الاسترخاء السّارّ، كذلك تتأتّى نظرة مرتاد السينما الفاحِصة عن نوعٍ من الفتور. وهنا يقدم بنيامين مصطلحًا رئيسًا ليصف صيغة إدراك الجمهور السينمائي وتقديره: «الإلهاء»[1012]؛ إذ لا تبشّر السينما بشكلٍ جديد من إعادة الإنتاج الفني فحسب، بل بصيغة مميزة من التلقّي الجمالي أيضًا. فالعمل الفني المحاط بهالة يطلب التبجيل والتأمل والتركيز من المُشاهد. ولطالما كان الانغماس المنفرد وغير المشوش في العمل الفني الفردي أساس التجربة الجمالية البرجوازية[1013]، بل إنّ فرادة العمل الفني تجد نسختها المتممة في فعل التلقّي المنفرد و«المنعزل»[1014].

كان فنّ حركة الدادا المضاد الفاضح والمنتهِك بصورةٍ راديكالية أول ما نخر التبصّرات الحزينة للذات البرجوازية[1015]، حيث كان هدف الدادا الرئيس «إغضاب الجمهور»، وجعل الفن «مركز فضيحة»، وإحداث «تأثير الصدمة»[1016]. وهذه الفكرة بشأن استقبال الفيلم بوصفه «صدمة»، بالذات، كانت فكرةً حاسمة عند بنيامين؛ إذ تشكّل تجارب التأثير العنيف، وقابلية اللمس، والصدمة، وهي تجارب متروبولية بطبيعتها بشكلٍ مُميّز، علامات السينما الفارقة[1017]. وكانت تلك

التصرفات المدينية المحددة، المتروبولي البارد وغير المهتم عند زيمل، الشخصية اللامبالية[1018] (the blasé personality)، هي أكثر ما يتوافق مع شخصية مرتاد السينما اللاهي. ويعكس بنيامين هنا التفضيل التقليدي للتركيز على الإلهاء:

يشكّل الإلهاء والتركيز ضدّين متقابلين يمكن التعبير عنهما على النحو التالي: رجل يركّز أمام عمل فني هو رجل يستحوذ عليه هذا العمل [...]. بالمقابل، إنّ الجمهور اللاهي هو من يستحوذ على العمل الفني. وهذا ما يتضح أكثر الأمر من ناحية المباني؛ فلطالما مثلت العمارة مثال العمل الفني الذي تقوم باستقباله جماعة في حالة من اللهو[1019].

يكرر هذا المقطع الفرق بين الهالة والأثر ويشدّد عليه، بين العمل الفني التقليدي الذي يسلب لبّ المشاهد، ومنتجات وسائل الإعلام الجديدة التي يتلقّفها المتفرج المتّزن. والإلهاء بحدّ ذاته هو ما يسهّل هذا «التملّك باللمس»[1020] للعمل الفني.

تظهر العمارة بصورة مفاجئة وغير متوقعة في هذه النقطة من المقالة بوصفها المثال الذي يستخدمه بنيامين. فالعمارة

يمكن تملّكها بطريقتين: عن طريق الاستخدام والإدراك، أو بالأحرى، عن طريق اللمس والنظر. ولا يمكن فهم هذا التملّك بعبارات التركيز المتيقّظ الذي يُبديه أحد السيّاح أمام معلمٍ مشهور. فعلى الجانب اللمسي، لا يوجد ما يقابل التأمل على الجانب البصري. ولا يتحقق التملّك باللمس عن طريق الانتباه بقدر ما يتحقق من خلال العادة[1021].

العمارة هي الشكل الفني الأول بلا منازع الذي تلتقطه الجماعة في حالة من اللهو. فمن النادر أن تثير اهتمامنا تلك الشوارع والأبنية والإشارات[1022] التي تشكل مشهد المدينة ونواجهُها يوميًّا عن قرب. ولا أحد سوى السائح أو القادم الجديد من يفتتن بالبيئة غير المألوفة. كما إنّ الإلهاء ليس تجربة خارقة؛ إذ تشكل العمارة بالنسبة إلى قاطن في المدينة خلفية الروتين اليومي للحياة المدينية. فالعادة، أي ذاك النسيان الذي تولّده المعاشرة الطويلة، فعلت فعلها. يكتب بنيامين في «يوميات برلينية»:

صحيح أنّ عددًا لا ينتهي من واجهات مباني المدينة تأخذ الوضعية نفسها التي كانت عليها في طفولتي، إلا إني لا أرى طفولتي عندما أتأمل فيها. لقد كانت على مرأى من عيني مراتٍ عدة،

وفي مراتٍ عدة كانت الديكور والمسرح لنزهاتي ومخاوفي[1023].

من ناحية أخرى، تبرز العادة، في مقالة «العمل الفني»، بوصفها مصطلحًا معقدًا في تفاعل متشابك مع الإلهاء. يؤكد بنيامين، أولًا، أن معظم مهاراتنا واستعداداتنا «نتقنها تدريجيًّا من خلال العادة»[1024] عبر التكرار، وغالبًا أثناء تأديتنا عملًا آخر؛ فالإلهاء إذن هو شرطٌ شائع للتعلّم وتشكيل العادة. علاوة على ذلك، يصل المرء إلى درجة الإتقان التام لنشاط عملي عندما يتمكن من تأدية المهام بكفاءة من دون التفكير فيها: أي وهو لاهٍ. والعادة ليست النسيان بحدّ ذاته، بل شكل من الإنجاز وسط حالة فقد الذاكرة. ويجب ألّا يُنظَر إلى الإلهاء على أنه قلة انتباه خالصة؛ فهو ينطوي على صرف الاهتمام إلى مكانٍ آخر. وهو صيغة من المهارة التقنية ومعيارٌ لها، واستجابة للتبدّلات ضمن المألوف كذلك. والشخص في حالة الإلهاء يكتسب عادات ويظهرها، لكنه يكون لاهيًا أيضًا عندما تتشوّش هذه العادات وتتقطّع. فهو يلهو عندما يلفت نظرَه أمرٌ عابرٌ، أمرٌ قد يتمكّن من التعرّف عليه حالًا لكنه في غير مكانه أو تحت إضاءة جديدة. في الواقع، يمثّل الإلهاء هنا - وهو ملاحظة ما يبدو تافهًا ويمكن التغاضي عنه، والانتباه إلى المهمّش والمهمل في العادة - البصمة المميزة في انشغال بنيامين المستمر بالأشياء والأفكار التي تقع خارج معايير التأمل الفلسفي التقليدية. ويشير الإلهاء من حيث هو تجربة جمعية وضرورة سياسية إلى إعادة توجه جوهرية نحو المستبعد والمزدرى وإعادة تقويم لهما؛ فالإلهاء هو صيغة من صيغ الإدراك والتذكّر.

يرى بنيامين أنّ السينما هي التي تجمع بين هذه اللحظات المختلفة من العادة والإلهاء؛ فهي تلتقط بيئة المدينة الحديثة المألوفة على نحوٍ غريب وتجعلها قابلة لـ «إتقان» الجمعي، و«التملّك باللمس»، والهندسة التفجيرية. كما تنسف السينما المدينة بحيث يمكننا تفحّص الحطام «برويّة» ورباطة جأش. وهي تنطوي على الصدمة والتغريب، لكنها لا تؤدي إلى ذلك اللافهم العدائي الذي استقبلت به البروليتاريا الجهود التجريبية للطليعة الحداثية. والسبب في ذلك هو أن الإلهاء ينطوي على التسلية والمتعة أيضًا:

تغيّر إعادة الإنتاج الآلي ردّات فعل الجماهير تجاه الفن؛ إذ يتغيّر الموقف الرجعي تجاه لوحة لبيكاسو إلى موقف تقدمّي تجاه فيلم لتشابلن. ويميّز الاستجابة التقدمية ذلك الانصهار المباشر والحميمي بين المتعة البصرية والانفعالية مع توجه الخبير[1025].

ويعود الإلهاء كذلك بصرف الانتباه والترفيه؛ فربما تكون السينما وسيلة تفجير، لكنها تنخرط أيضًا مع البروليتاريا بشروط هذه الأخيرة وبالتلاؤم معها:

إنّ الاستقبال في حالة الإلهاء، الذي يتزايد بصورة ملحوظة في جميع مجالات الفن والمصحوب بتغيرات عميقة في الإدراك الشعوري، يجد في السينما وسائل ممارسته الحقيقية؛ إذ تقابل السينما بتأثير الصدمة الذي تحدثه هذه الصيغة من الاستقبال في المنتصف. وتجعل القيمة العقيدية تنحسر إلى الخلفية لا بوضعها الجمهور في مركز الناقد فحسب، بل لأن هذا المركز لا يتطلب في دُور السينما أي انتباه. هكذا يكون الجمهور فاحصًا، لكنه فاحصٌ غائب الذهن[1026].

يمنح اللهو السينمائي، في تقديمه الخبرة الممتعة، المتفرجَ ما يحتاج إليه من «خبثٍ ومعنوياتٍ مرتفعة» للتغلّب على تعميات المتروبول الحديث وسوداويته. وليس الإلهاء الشكل المميز من الاستقبال السينمائي فحسب، بل علامة التجربة المدينية الفارقة، وشكلٌ من أشكال الإنجاز، وتفاعلٌ من النسيان وفقدان الذاكرة، وحساسية تجاه ما يحدث على هوامش حقل الملاحظة المألوف، وهو، قبل ذلك كلّه، أساس ممارسة سياسية جمعية جديدة.

كان رد فعل أدورنو على أطروحة بنيامين متوقعًا ولا لبس فيه: «لا أجد نظريتك عن الإلهاء مقنعة»[1027]؛ إذ لا ينطوي الإلهاء، عند أدورنو، على خبرة تقنية، بل هو مجرد دليلٍ على السيطرة الرأسمالية؛ كما لا يرتبط بالترفيه والمتعة الحقيقيَّين، بل يشير فقط إلى تضاؤل قدرة الذات على السعادة الحقيقية. فالإلهاء مجرّدٌ من الإمكانيّة النقدية. ويرى أدورنو أنه أحد أعراض الشروط السائدة، وليس حلًّا لها. والجمهور اللاهي، بعيدًا عن إتقان المهام ببراعة أو المشاركة في «تملّك» الأعمال الفنية «باللمس»، ليس إلا نتيجة روتين العمل الآلي الممل تحت سيطرة الرأسمالية والذي يعطّل المخ[1028]. هكذا، فإن الإلهاء في السينما هو نتيجة طبيعية للاستلاب والاستغلال في المصنع والملل والخمول والأحاسيس التي أصابها الضمور في المدينة الحديثة.

من وجهة نظر أدورنو، يجب النظر إلى الإلهاء من حيث هو «غياب التركيز» (deconcentration) على أنه عدم القدرة على ملاحظة وتقدير الأعمال الفنية المعقدة والنقدية وعدم الرغبة في ذلك؛ فالإلهاء دليلٌ على قلة استقبال البشرية الحديثة للأشكال الثقافية والجمالية. ويرى أدورنو في مقالته «عن الطابع الصنمي للموسيقا وتدهور الاستماع»[1029]، أن الاستماع إلى موسيقا جاز زقاق تين بان[1030] (Tin Pan Alley) ينطوي على عملية من اللاانتباه وعلى تعاملٍ

مع الجمهور أشبه بالتعامل مع الأطفال، يجري بموجبها إضعاف «القدرة على إدراك الموسيقى الواعي»[1031]. فالجمهور «لا يمكنه تحمّل الاستماع المركّز ويتخلّى عن نفسه مستسلمًا لما يقع له، وهو ما يتصالح معه إذا لم ينصت له عن كثب»[1032]. ولا تطلب مثل هذه الموسيقى الشيء الكثير من جمهورها الذي لا يطلب منها بالمقابل إلا القليل. وبالتالي يرى أدورنو أن الإلهاء لا يقدّم سوى القليل جدًا في ما يتعلق بـ «المعنويات العالية» أو يتسبب بها؛ بل على العكس تمامًا، إذ لا ينطوي الإلهاء إلا على إشباعٍ ممل من تفاهات «صناعة الثقافة». وعلى النقيض من سخرية الرومانسيين المُدمِرة أو ازدراء السرياليين الصاخب، «فإن ضحك الجمهور في السينما [...] ليس بالأمر الجيد أو الثوري إطلاقًا، بل هو ضحكٌ متخمٌ بأسوأ ضروب السادية»[1033]. وفي هذا الصدد، يستثني أدورنو «أفلام تشابلن» في ردّ مباشر على تأكيد بنيامين المتفائل: «إنّ فكرة تحوّل الرّجعي إلى عضوٍ من الطليعة من خلال الدراية المحنّكة بأفلام تشابلن تصدمني لأنها مجرّد إضفاء للطابع الرومانسي لا غير»[1034]. كما إنّ التصوّر المتعلّق بالبروليتاريين المتعددي التقنيات بوصفهم جمهورًا خبيرًا ما هو إلا ضربٌ من المبالغة الساذجة في الحديث عن انهيار الأشكال البرجوازية الثقافية من جهة ودرجة الوعي الطبقي الثوري من جهة أخرى.

يرى أدورنو أنّ بنيامين «يدشّن الجدال بصورة رائعة» لكن «حسابًا مضبوطًا للعلاقة بين المثقفين والطبقة العاملة»[1035] لا يزال بعيد المنال. غير أنّ آراء أدورنو نفسها ليست في معزلٍ عن النقد أيضًا؛ فإذا كان بنيامين في مقالة «العمل الفني» يقدم تحليلًا أحادي البُعد للعمل الفني المستقل ودفاعًا رومانسيًّا عن السينما والإلهاء، فإنّ كتابات أدورنو حول الجاز وصناعة الثقافة تُظهر نظرة أقلّ تمرّسًا حيال وسائل الإعلام الشعبية باعتبارها ثقافة «جماهيرية» لا تمايزية تلبّي الأذواق الشنيعة الخاصة بجمهورٍ مشوّش ويُعامل معاملة الأطفال. وإذا كان بنيامين يفتتح الجدال - ومن الواضح أنه جدالٌ يستمر إلى يومنا هذا ضمن التحليل الثقافي - فإن مردّ ذلك إذن هو أن الموقفين اللذين اتخذهما هو وأدورنو يشكّلان «نصفين ممزقين لحرية متكاملة؛ نصفين، لكنهما لا يجتمعان»[1036].

بالنسبة إلى بنيامين، كان الهدف وراء مقالة «العمل الفني» تحديدًا هو أن تكون «حسابًا مضبوطًا»، لا للعلاقة بين المثقف والبروليتاريا فحسب، بل أيضًا للشروط الثقافية والضرورات الجمالية والمقتضيات السياسية في اللحظة الراهنة. وتمثل إعادة الإنتاج (Reproduction)، والانقطاع (interruption)، والتملّك (appropriation)، والتفجير (detonation)، والإلهاء

(distraction)، والفحص (examination) المقولات والمبادئ الجديدة للإنتاج والاستقبال والنقد الجماليين، وهي «تختلف عن المصطلحات الأكثر ألفة في أنها لا تنفع مطلقًا في تحقيق الأغراض الفاشية»، بل تساعد على صياغة المطالب الثورية في سياسية الفن»[1037]. وعالج بنيامين في الخاتمة هذا الموضوع الذي يتناول شخصية الفن والجماليات ودورهما في الحركات السياسية المعاصرة. ويعبّر هنا، في واحدة من أكثر صياغاته إثارة، عما يعدّه النزعات الحاسمة للثقافة المعاصرة والتغير التكنولوجي: الفاشية بوصفها تجميلًا للسياسة، والشيوعية بوصفها تسييسًا للجمال.

الثاني هو الأوضح بين هذين المفهومين، ذلك أنه يعبّر عن موضوع المقالة الرئيس، وعن انشغاله على المدى الطويل بالتغيّر المُسيَّس للجماليات والنقد، وهو اهتمام يمكن أن نتتبّع آثاره عائدين إلى الظهور الأول للمهندس الجمالي في شارع ذو اتجاه واحد؛ إذ تنطوي الشيوعية، عند بنيامين، على كشفٍ تقدّمي وإنساني لإمكانات الابتكار التكنولوجي الإنتاجية والاستنساخية. ويحلّ القربُ وسهولة الوصول وقابلية اللمس الجمعية، ضمن المجال الثقافي، في السينما والتصوير ووسائل الإعلام الجديدة، محلّ «المسافة»، و«الخفاء»، و«عدم القابلية إلى الوصول»، في الوقت الذي تُستبدل فيه قيمة العرض بالقيمة العقيدية. وعلى هذا المنوال، «لأول مرة في تاريخ العالم، تحرر إعادة الإنتاج الآلي العملَ الفني من اعتماده الطفيلي على الشعيرة»، بحيث «لم يعد يقوم على الشعيرة، إنما يصبح أساسه ممارسة أخرى: السياسة»[1038]. وتتكفّل وسائل الإعلام الجديدة بأشكالٍ ثقافية لا تتوغّل في الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة فحسب، بل تنكبّ أيضًا على مشاهَدة خبيرة وجمعية وفق شروطها الخاصة. هكذا يمكن ميدان الجمال أن يحتلّ، بتجريده من آخر بقايا اللاعقلانية العقيدية، موقعَه المناسب ضمن المجال السياسي التقدمي للنقاش والمجادلة والعمل الثوري البروليتاريين.

بالمقابل، يلاحظ بنيامين أنّ «النتيجة المنطقية للفاشية هي إدخال الجماليات إلى الحياة السياسية»[1039]. ويمكن رؤية أوضح مظاهر هذا الأمر في سعي النظامين الفاشي والنازي إلى تحويل الأحداث السياسية إلى مشاهد واستعراضات وتجمعات جماهيرية منظمة[1040]؛ إذ اختُزِلَت السياسة إلى موقفٍ مفتعلٍ ووضيعٍ للدكتاتور وذي طابع مسرحي وإيمائي. علاوة على ذلك، تتحوّل القوة والسّيطرة، المتجسدتين في شخصية الفوهرر (Führer)، إلى غرضين جماليَّين بحدّ ذاتيهما. وهنا، يوسّع بنيامين نطاق نقده ويزيد من تعقيده، ليشنّ، أوّلًا، هجومًا حادًّا على أكثر حركات

الطليعة رجعيةً، ألا وهي المستقبلية الإيطالية (Italian Futurism)، ثم على التبعات الكارثية المترتبة على التحول التكنولوجي تحت سيطرة المصالح الرأسمالية والإمبريالية في مقاطع تردد صدى «إلى القبة الفلكية».

في المستقبلية، «يوقّر» احتراق البشرية وفناؤها «المتعة الفنية لإدراكٍ محسوس غيّرته التكنولوجيا» بحيث يمكن البشرية «أن تختبر دمارها باعتباره متعة جمالية من الطراز الأول»[1041]. واحتفل المستقبليّون، الذين أسكرتهم القدرات الهائلة للتكنولوجيا الحديثة وطاقاتها الوحشية، بالقوى الرهيبة والمُمَكنَنة للعنف والدمار اللذين أطلقتهما البشرية البائسة على نفسها. وتصبح الحرب «ذروة»[1042] تعبئة الآلات هذه. ويطالب المستقبليّون، باتخاذهم لازمة الشاعر مارينيتي الجنونية «الحرب جميلة»[1043] أنموذجًا لهم، بـ «'جماليات للحرب[1044]»' تغلّف تجميل السياسة بوصفها عنفًا منتشيًا وانتصار السيطرة الأسطورية. ويختتم بنيامين مقالة «العمل الفني» بخيارٍ سياسي قاسٍ: إمّا الهندسة المتفجرة للناقد الراديكالي الذي يصرّ عن جدارة على استخدام التكنولوجيا في خدمة البشرية، وإما عنف تكنولوجيا قيدتها مصالح الرأسمالية الرجعية وثبّطتها: إما الثورة وإما الحرب العالمية. وقد تبدو مثل هذه الخاتمة المتنبئة بنهاية العالم غير منسجمة مع النقاش السابق عن الهالة، لكن هذا ما دعت إليه الحاجة بعد أن تأزم الوضع مع توالي انتصارات الفاشية في أرجاء أوروبا وزيادة احتمال نشوب الحرب. وفي مثل هذه الظروف، فإن الحفاظ على الهالة أو إعادة خلقها بصورة مصطنعة هما علامة على خيانة الابتكار التكنولوجي التقدمي وعودة قوى اللا عقلانية الشيطانية؛ إذ يجب أن يكون الناقد الثقافي مجنّدًا في الصراع المحتّم والمستميت ضد الهبوط إلى مستنقع البربرية الحديثة. وهذا ما يمثل في نهاية المطاف راهنية، وضرورة، التاريخ الموجز للعمل الفني الذي رواه بنيامين من وجهة نظر الوقت الحاضر؛ ولذلك «دقّت بالنسبة إلينا عقارب ساعة الفنّ المصيريّة»؛ بل، ولهذا السبب، تقترب ساعة النقد المادي المصيرية، إن لم تكن ساعة التاريخ نفسه، بصورة واضحة أمام الجميع.

خلاصة

تنبع أهمية كتابات بنيامين المتعددة حول الراديو والتصوير والسينما خلال ثلاثينيات القرن من نواحٍ عدّة؛ فهي تشكل جزءًا مهمًّا من مشروعه المستمر في إعادة تشكيل مهمة النقد المعاصر وإعادة تحديدها ومفاقمة انهيار الحدود التقليدية بين وسائل الإعلام وأصنافها المختلفة، حيث جعلت

الشروط الثقافية المتغيرة للحداثة من المتخصص الأدبيّ الضيّق التركيز شخصًا منقرضًا. والإجراءات البرجوازية على صعيد التربية والثقافة هي مفارقات تاريخية غير مقبولة. هكذا، فإنّ وسائل الإعلام الجديدة تقتضي اكتساب خبرة سياسية متعددة التقنيات وتوظيفها. وهنا تكون فكرة الكاتب التقدمي بوصفه مهندسًا جماليًّا فكرة محورية، لأنها تشير مباشرة إلى انشغال بنيامين بمفهوم التقنية الأدبية وبالإمكانات التقنية لوسائل الإعلام الجديدة. ويصرّ بنيامين، متحاشيًا نقاش الالتزام، على أنّ مهمة الكاتب/الفنان الراديكالي هي أن يستكشف الابتكارات والإمكانات التقنية في وسيلة الاتصال التي يعمل بها ويطوّرها. وقد تكون بعض التقنيات قابلة للتكيف والنقل (مثل عناصر المسرح الملحمي)، لكن لكلّ وسيلة منطقها المتأصّل، الذي يجب أن نسعى إليه حتى حدّه الأقصى، وهذا ما يحدد وجهة العمل الفني وراهنيَّته وفعاليَّته السياسيّة. أما تقليد الأشكال التقليدية، فما هو إلا كلام فارغ من الحنين في أحسن أحواله؛ فالمذيع ليس قاصًّا، والمصور ليس رسامًا، والمصور السينمائي ليس مخرجًا مسرحيًّا، والممثل السينمائي ليس ممثلًا على خشبة المسرح. وليس افتراض قيم جمالية «أبدية» تمتثل لها هذه الأشكال والممارسات الإعلامية الجديدة سوى ضرب من الحماقة المطلقة؛ إذ لا تنسجم أنواع التكنولوجيا الجديدة مع المبادئ القديمة. وكما نعلم، لن يربط أحدهم عربة حصان بسيارة، دع عنك أن يتوقع من السيارة أن تعدو. إنّ أسس العمل الفني التقليدي الحقيقية - الشعيرة والقيمة العقيدية، الهالة، المسافة - وما يولّده من خطاب وممارسات جماليّين - الجمال، العبقرية، التركيز والتأمل - كل ذلك غيّرته وسائل الإعلام الجديدة على نحوٍ لا رجعة فيه.

على الرغم من أنّ تأملات بنيامين بشأن الراديو والتصوير والسينما تعدّ من بين أكثر كتاباته المادية صراحةً، فإنها تتّحد لتعبّر عن رؤية ماركسية شديدة الخصوصية حول الإمكانية الراديكالية التي تتمتع بها وسائل الإعلام الجديدة والأشكال الثقافية الشعبية. وبضمّها إلى نظرائها من الأعمال غير التقليدية لكراكاور، ثم ليو لُونْتال وهربرت ماركوزه في وقتٍ لاحق، سنحصل على تقويمٍ للثقافة الشعبية/الرائجة التي تتجنب الخيارَين المفهومَين التقليديَّين للتحليل الماركسي الفجّ: مطرقة الاحتفال الساذج بالثقافة الشعبية بوصفها التعبير الأصيل عن البروليتاريا والفن الثوري الخاص بها، أو سندان الاستنكار الكلبي لهذه الثقافة بوصفها أداة أيديولوجية في يد الطبقة الرأسمالية المسيطرة. في الواقع، سيقودنا بحثٌ جدّيّ في هذه الكتابات إلى إلقاء نظرة على النظرية النقدية والثقافة الرائجة مختلفةٍ نوعًا ما عن تلك النظرة المأخوذة بصورة تقليدية من أطروحة صناعة الثقافة؛ فكتابات بنيامين حول وسائل الإعلام الجماهيري، مهما تكن عليه من تشذّرٍ وتناقضٍ، هي تذكيرٌ مهمّ ألّا

نلصق نقد أدورنو وهوركهايمر بخصوص الثقافة الجماهيرية بـ مدرسة فرانكفورت بحدّ ذاتها، كما يحدث في كثيرٍ من الأحيان.

أخيرًا، ينبغي ألّا ننسى الإسهامات المهمّة التي قدّمتها الدراسات حول وسائل الإعلام الجديدة إلى عمل بنيامين في مشروع الممرات، ولا سيما دراسات السينما والتصوير الضوئي، وذلك بسبب إصرار بنيامين على الطابع التصويري للتمثيل التاريخي. وكما سنرى في الفصل التالي، تصبح التقنيات والممارسات التصويرية والسينمائية استعارات مهمة في تصوّر الذاكرة ومهمة المؤرخ المُنقذ، حيث ترتبط فكرتا «الديالكتيك المتجمّد» و«الإيماء» اللتان صاغهما في كتاباته حول المسرح الملحمي بالانقطاع الفوري في حركة اللقطة التصويرية وتجميد إطار الشاشة السينمائية. وفي صميم هذا التوتّر، كما يجادل بنيامين، تتشكّل الصورة الديالكتيكية، وهي لحظة ثمينة وغير مستقرة من الإدراك التاريخي التي يمكن فيها قراءة «ذلك الزمان والمكان» في «الآن والهُنا» بصورة عابرة. ويكرّس المؤرخ النقدي، المهندس الأوّل المتعدد التقنيات، جهوده في سبيل التقاط هذه الصور وتطويرها وحفظها، وهي صور يتكشف فيها العرضي والهامشي والمهمَل ويعودون إلى الذاكرة؛ صورٌ ستغذّي صراعات الحاضر، وصورٌ في طريقها إلى التلاشي.

7
حبّ من النظرة الأخيرة

مدخل

يستكشف هذا الفصل الأخير بعض أهمّ النصوص في تركيب ما قبل تاريخ الحداثة عند بنيامين: دراسته ذائعة الصيت عن بودلير من أواخر ثلاثينيات القرن العشرين، ومقالته حول مارسيل بروست التي كتبها عام 1929 لتكون قطعة مرافقة لنصّه عن السريالية، وتأملاته عام 1932 في طفولته ومدينته برلين، وأخيرًا، العمل الملغز «أطروحات في مفهوم التاريخ» عام 1940، الذي يُحتفى به الآن. وكانت كل واحدة من هذه الدراسات تُعَد مساهمة جوهرية - سواء من الناحية الموضوعية أو التأريخية - تصبّ في صالح مشروع الممرات؛ فهي تنطوي على عددٍ من شخصياته ومفاهيمه المحورية: الأفكار الموحية للغاية عن المتسكّع والحشد الأشبه بالمتاهة؛ العلاقة بين المجاز والسلعة؛ بروز أشكال جديدة ومميزة من الخبرة والذاكرة في البيئة المدينية؛ صياغة التاريخ بوصفها مشروعًا نقديًّا وخلاصيًّا في وقتٍ واحد.

يتخذ هذا الفصل نقطة لانطلاقه واحدةً من سونيتات بودلير في لوحات باريسية، ألا وهي «إلى عابرة» التي تنطوي على فكرة أساسية متكررة في كتابات بنيامين الأخيرة، ليبدأ البحث في السياق المتغيّر لدراسة بنيامين حول الشاعر الفرنسي والقصد من ورائها. ثم يلقي نظرة على قراءته المعقدة والآسرة لشعر بودلير ونثره. ففي مثالٍ آخر عن النقد المحايث، يقدّم بنيامين بودلير بوصفه كاتبًا مدينيًّا حديثًا للمجاز، ليشير بذلك إلى ضربٍ مستبعدٍ من التشابه بين شعر بودلير المجازيّ والشكل السلعي؛ إذ تعبّر كتابات بودلير، عند بنيامين، عن تشرذم التجربة في متروبول القرن التاسع عشر الذي ينجم عن ظهور الجمهور المجهول وتسليع المجال الثقافي في ظلّ منطق علاقات التبادل

الرأسمالي الذي لا شفقة فيه. فبالنسبة إلى بودلير، تكمن مهمة الفنان والشاعر الحديث في إسباغ شكلٍ جمالي على الأحاسيس السريعة الزوال في مشهد المدينة ومواجهاته غير المتوقعة، وانتزاع المعنى والملذّات المؤلمة من الشرط الحديث المُسكِر ولكن الفقير. وتمثّل «إلى عابرة» مثالًا أنموذجيًا لهذه المهمة الشاقة وما تنطوي عليه من حبّ.

يحدّد بنيامين، بالاستناد إلى كتابات أستاذه السابق في برلين، جورج زيمل، تجربة «الصدمة» بوصفها علامة الحياة المتروبولية الفارقة. ولهذا الأمر، بدوره، عواقبه المتعلقة بطابع الذاكرة وعملها في العصر الحديث؛ إذ يسعى بنيامين إلى إيضاح تلك العلاقة المعقدة بين المكان المديني المعاصر والذات المتذكِّرة بالإشارة إلى فكرة بروست اللافتة حول الذاكرة اللاإرادية. وكان بنيامين مفتونًا بتحفة بروست ذكرى الأشياء الماضية[1045]، وعمل على ترجمة أقسامٍ عدة منها إلى الألمانية رفقة شريكه فرانز هيسل الذي عمل معه في في بدايات الممرات. ويعيد هذا الأخير صياغة مفهوم المتسكّع البودليري في كتاباته المتعددة حول باريس وبرلين في عشرينيات القرن المنصرم وثلاثينياته بوصفه شخصية للذكرى. ولا يضيّع المتسكّع الهيسلي نفسه في المتاهة المكانية للمدينة فحسب، بل أيضًا في المتاهة الزمنية التي تنطوي عليها ذكرياته باعتباره أحد أبناء المتروبول الأصليين. وتصبح تأملات هيسل المتروبولية مصدر الإلهام الرئيس لذكريات بنيامين المتعلقة بطفولته وشبابه في برلين الإمبراطوريّة. وكما سنرى لاحقًا، تعدّ هذه الدراسات الشعرية من حينٍ إلى آخر تجارب مهمة، ولو باءت بالفشل في النهاية، في كتابة «تاريخ مضاد» نقدي للزّمن الرّاهن، وهو تاريخٌ لن يطلق الماضي القريب وحده «ضد التيار» فحسب، بل ضد مشهد المدينة بحدّ ذاته أيضًا، بغية فضح أسراره.

يختتم هذا الفصل مع تصوّر بنيامين الخاصّ بالمؤرخ، حيث يمثّل عمله «أطروحات في مفهوم التاريخ»، وهو شذرات خطّط لها أن تكون تمهيدًا معرفيًّا منهجيًّا لـ مشروع الممرات، نقدًا لاذعًا لما دعاه بـ «التاريخانية»، ورفضًا لا يقبل المساومة لأسطورتي التقدم التاريخي والتنوير الحديثيّتين والأنموذجيتين. وتجمع هذه المنمنمات، التي قد تكون الأقوى بين كتاباته والأكثر إيحاءً، بين الأفكار الماركسية والمشيحانية في نداء مستميتٍ لتذكّر تقليد المضطهدين «المخبوء» والمحطّم وإنقاذه: ضحايا ظلم الماضي وبربرية الحاضر. ولا يمكن تمثيل هذا الانقطاع في سرديات التاريخاني الخطّية التقليدية، إنّما يمكن تصوّرها فقط بوصفها لحظة إدراك عابرة عندما يتشكّل تركيبٌ سريع الزوال بين الماضي والحاضر. وهنا بالضبط، برأيي، تبرز أهمية قصيدة بودلير «إلى

عابرة» بشكلٍ واضح: إنها صورة من التذكر والإنقاذ بصفتهما المَهمّتَين الساميتَين اللتين يضطلع بهما مؤرخ الحداثة الأصيل.

يتخلل «الأطروحات» شعورٌ عارمٌ بالضّيق واليأس. وهذا ليس بغريبٍ على هذه الشذرات؛ إذ كتب بنيامين نصوصه خلال ثلاثينيات القرن العشرين على خلفية من الاضطرابات والأزمات، السياسية منها والشخصية في آنٍ معًا، حيث أكّد صعود النازية في ألمانيا، وهي شكل البربرية الحديثة الأساسي، جميع مخاوف بنيامين في ما يخص حقيقة «التنوير» و«التقدم» المفترضَين. وطغى على منفاه في باريس فقرٌ وشعورٌ بالعزلة زادت من حدّتهما علاقاتُه المتوترة مع عددٍ من أصدقائه وزملائه[1046]. وضاعف من خوفه من التوسع العسكري للرايخ الثالث شعورٌ بخيانة تامة بعد توقيع معاهدة عدم اعتداء بين هتلر وستالين، وهو الحدث الذي ألقى باليسار السياسي في أوروبا إلى حالة من الفوضى والتخبّط. وأدّى اندلاع الحرب في نهاية المطاف إلى ضروب من البؤس والشقاء والريبة التي لاحقته بعد اعتقاله في مخيم فرنسي للّاجئين الألمان. ووجد بُعيد إطلاق سراحه، وكانت حالته الصحية تتدهور بسرعة، أن طريق هروبه من مرسيليا إلى إسبانيا مغلقٌ بسبب الشكليات البيروقراطية التافهة في الوقت الذي كانت تعليمات منح تأشيرات الدخول تتغيّر يوميًّا. وليس من المبالغة القول إنّ احتمال الموت طغى على نصوص بنيامين في هذه الفترة؛ فتأملاته عن برلين التي تشبه «السّيرة الذاتية»، على سبيل المثال، ليست في أي حالٍ من الأحوال استبصارات نزوية أو حنينية. بل هي، بازدرائها الاختناق البطيء الذي تتسبب به الحياة البرجوازية في ألمانيا في عهد فيلهلم، «لا شيء سوى أعشاب مُرّة، مُرّة»[1047]، حالها حال نصّ «بانوراما إمبراطورية» سابقًا. وكما ذكرت في مكانٍ آخر[1048]، يخيّم على ذكريات بنيامين انتحارُ صديقه العزيز فريتز هاينلي عام 1914 وما سيبذله جيله من تضحيات هائلة. كما يخيّم عليها هاجسُ الدكتاتورية الاشتراكية الوطنية، والاحتمالُ الوشيك بالتعرض للنّفي وما يراوده نتيجة ذلك من أفكار حول ارتكابه الانتحار هو نفسه.

يسم شعورٌ لا يُمحى بالمرارة والحنين البائس كتابات بنيامين حول بودلير كذلك؛ فمن خلال كشف النقد المحايث عن مضمون الحقيقة في شعر بودلير، يظهر الشاعر الفرنسي بوصفه «متفكّرًا مهمومًا» سابقًا لعصره ولا نظير له، وبوصفه شخصًا سوداويًّا بَغَضَ ادّعاءاتِ الطبقة البرجوازية وضحالتها في زمنه. كما أن بودلير صارع لإنقاذ تحوّل التجربة في العصر الحديث والتعبير عنه، وهو ما نظرت إليه الحداثة على أنه تخريب التجربة نفسها. هكذا، سعى بنيامين، في انشغاله بأعمال

بودلير، وراء إغاثة شاعرٍ غنائي يكتب، وسط أشدّ الظروف عداوة، إلى جمهورٍ جاهل وغير متعاطف من القرّاء، وهو شاعرٌ يفهم جيّدًا الأدوار المحتقَرة التي يقوم بها جامع النفايات، والعاهرة، والمتشرّد.

الانتحار، الخيانة، النفي، الحرب، الترحيل، التهديد بالإبادة: كلّها تجارب كارثية تمثّل الخلفية الداكنة لكتابات بنيامين في الثلاثينيات، ولونها الطاغي حكمًا. وفي ثنايا هذا الظلام، يجب على الكاتب الحقيقي بوصفه مؤرخًا مُنقِذًا أن يحفظ في الذاكرة، وإلى الأجيال القادمة، كلّ لحظة عابرة من الأمل، أملٌ هو كالوجه الحزين ولكن الجميل الذي يُلمح وسط حشدٍ من الظلال.

صورة بودلير

وسط صخب المدينة الذي يصمّ الآذان

مرّت امرأة نحيلة، فارعة القدّ

يجللها حزنٌ مهيب، وبيدٍ وقورة

ترفع أهداب ثوبها المطرّز

رشيقة هي، نبيلة ولها قوام تمثال

أمّا أنا فأشرب من عينيها،

مرتعشًا مثل المجنون،

السماءَ الرمادية التي تحتضن العاصفة،

هذه النعومة التي تفتن، وتلك اللذة التي تقتل

برقٌ ... فليل! أنت يا حلوتي الخاطفة

خلقتني ثانيةً بنظرتك العابرة

ألن أراك بعدُ، قبلَ الأبديّة؟

في مكانٍ بعيدٍ بعيد، أو في وقتٍ جدّ متأخر، وربما إلى الأبد

لا أنا أعرف أين تذهبين ولا أنت تعرفين أين أعيش

كان يمكن أن نكون عاشقَين، هذا ما تعلمينه![1049]

توجد هذه السونيتة، «إلى عابرة»، المأخوذة من قسم المجموعة الباريسية في أزهار الشر (Les Fleurs du mal)، في منتصف عمل بنيامين حول بودلير أواخر الثلاثينيات، بالمعنيين الحرفي والمجازي. وترجم بنيامين القصيدة إلى «امرأة»[1050] (Einer Dame) خلال عمله على أشعار بودلير بين عامي 1914 و1924، وهو عمل ستكون مقدّمته «مهمة المترجم» وسيأمل عبثًا أن ينشره في الملاك الجديد. وفي سياق عمله على مشروع الممرات المشؤوم بدوره، عاد بنيامين إلى التركيز على الشاعر، حيث تتّخذ «الالتفافة J»، وهي أطول مجلدات الممرات، من اسمه عنوانًا لها وتجعله موضوعها الرئيس، كما يبحث عددٌ من الالتفافات الأخرى في أفكاره التي طرحها[1051]. إلى جانب ذلك، يشكل «بودلير أو شوارع باريس» (Baudelaire or the Streets of Paris) القسم الخامس من العرض الذي قدّمه في عام 1935، «باريس عاصمة القرن التاسع عشر» (Paris Capital of the Nineteenth Century)، الذي كان ردّ فعل هوركهايمر الإيجابي حياله دافعًا وراء تأليف دراسة جديدة.

في رسالة إلى بنيامين في 14 آذار/مارس 1937، يكتب هوركهايمر بحماسة: «لعلّ مقالة مادية عن بودلير [...] هي أمرٌ مرغوبٌ فيه منذ عهدٍ طويل. سأكون ممتنًّا لك للغاية لو أنَّ بإمكانك أن تبدأ بكتابة هذا الفصل من كتابك أولًا»[1052]. وفي ردّه على العرض نفسه، نصح أدورنو لبنيامين في البداية أن يوضح أفكار الصورة الحلمية والجماعة الحالمة من خلال نقد مدعّمٍ لكتابات كلاغس ويونغ. لكنه اعترف بعدها أنَّ إكمال فصل بودلير في مشروع الممرات كان مطمحًا أكثر جاذبية، فأبدى تأييده لهذا المشروع أيضًا[1053]، ولا سيما أنَّ بنيامين أقنعه بأنَّ من شأن ذلك توفير فرصة أولية لا تقدّر بثمن «للترويج للاهتمامات المنهجية النقدية الخاصة بـ الممرات»[1054]. وفي 9 آب/أغسطس 1937، أخبر بنيامين فريتز ليب: «إنني أتّجه الآن إلى العمل على دراسة عن بودلير»[1055].

على الرغم من أنَّ بنيامين أفاد بأنه يعمل بشكلٍ حصري ومكثف على مواد تخص الدراسة خلال خريف وشتاء 1937[1056]، فإن آمال أدورنو أن يأخذ الفصل المزعوم «شكله الفعلي قريبًا»

لن تتحقق. وفي رسالة في 14 نيسان/أبريل 1938، أخبر بنيامين شوليم عن هدفه وعمّا وصل إليه:

لم أكتب كلمة منه بعد، لكني كنت أرسم مخططه كله خلال الأسبوع. من البديهي القول إنّ التنسيق أمرٌ حاسمٌ بالنسبة إلى العمل[1057]. أودّ أن أظهر كيف ينغرس بودلير في القرن التاسع عشر، وينبغي أن تكون هذه الرؤية منعشة كرؤية حجر كان منطمرًا في تربة إحدى الغابات لعقودٍ من الزمن، ويظهر لنا الأثر الذي تركه في التراب - بعد أن نقتلعه من مكانه بصعوبة - بوضوح نقيّ وأصيل[1058].

يشدّد بنيامين هنا على واقعية قراءته لبودلير وإمكانيتها وضرورتها الرّاهنتين. على الرغم من أنه يصبّ جلّ تركيزه على إظهار بودلير منغرسًا في القرن التاسع عشر، إلا أنّ هذا ما تبدّى الآن فحسب، أي بعد أن حُرّك الحجر من مكانه؛ إذ لا يمكن قراءة أهمية الشاعر وشعره إلا بوصفها بصمة، أثرًا، في الوقت الحاضر. وفي شذراته المنهجية اللاحقة لدراسات بودلير[1059]، يعيد بنيامين صياغة هذا التشبيه المتعلق بالغابة بعبارات التصوير الضوئي بشكلٍ مثيرٍ للاهتمام[1060].

يكتب بنيامين: «ثمّة صورة حول بودلير شبيهة بصورة الكاميرا»[1061]. «المادّي الديالكتيكي» بوصفه مصوّرًا

قد يوسّع الفتحة أو يضيّقها، وقد يختار أن يُظهر شيئاً سياسيًّا صارخًا أو شيئًا تاريخيًّا خافتًا، وفي النهاية يفلت الغالق ويضغط على زر التصوير. وما إن يزيحَ اللوحَ الفوتوغرافيَّ - صورة الشيء عندما يدخل التقليد الاجتماعي - حتى يأخذ المفهوم مكانه المناسب ويقوم المصوّر بتحميضه؛ ذلك أنّ اللوح لا يوفّر إلا نيغاتيف الصورة. إنه يأتي من جهازٍ يستبدل الظلّ بالضوء والضوء بالظل[1062].

يصبح أثر الحجر المنغرس في الغابة هنا صورة النيغاتيف على اللوح الفوتوغرافي. والسطح الذي يمكن رؤية هذه الصورة المعكوسة من خلاله تغيّر بدوره أيضًا: بدلًا من أثر بودلير في القرن التاسع عشر، تحول الاهتمام إلى ظهوره في «التقليد الاجتماعي». ولا تتضح لنا أهمية بودلير الراهنة، أي واقعيته، بصورة مباشرة، بل يجب إدراكها من خلال حياة أدبية لاحقة مستمرة تتوسّط تلك الأهمية. ومهمة الناقد هنا هي التدخل في هذا التقليد لإعادة قراءة صورة الماضي وتحميضها من جديد. ولكن سواء كان أثر الحجر أو النيغاتيف، فإنّ الأهمية التي تكتسبها الصورة

المرئية في الحالتين هي أمرٌ حاسم؛ إذ تحوّلت حياة الشيء اللاحقة إلى سجلّ بصري؛ فبنيامين يبحث في صورة الشاعر اللاحقة.

بعد يومين من الكتابة إلى شوليم، أدرج بنيامين خطة مفصلة لنص بودلير في رسالة إلى هوركهايمر[1063]. وبعد تبنّيه أنموذج مقالة «الأنساب المختارة» التي كتبها قبل خمسة عشر عامًا[1064]، ستكون «المقالة» (كما يُطلق عليها الآن) ذات هيكلٍ ديالكتيكيٍّ وثلاثي. سيقدّم الجزء الأول، الذي حمل عنوانًا موقتًا هو «فكرة وصورة»[1065]، مقدمة منهجية «توضح أهمية المجاز في أزهار الشر» وتدرس «بناء الرؤية المجازية عند بودلير»[1066]. أما الجزء الثاني، «القدامة والحداثة»، فسيبحث في تمثيل الحشد المتروبولي بوصفه «آخر متاهة في متاهة المدينة وأكثرها غموضًا»[1067]. ويدرس الجزء الثالث من الدراسة، «الجديد والثابت»[1068]، الشكل السلعي الصنمي، ويركز على شخصية العاهرة باعتبارها «السلعة التي تجسّد الرؤية المجازية على أفضل وجه»[1069]. هكذا تضع دراسة بودلير نظرة كاتب المجاز المُخرِّبة والسوداوية إلى جانب استيهامات السلعة ومنظر الحشد المديني. كما ستركّب الدراسةُ هذه اللحظات في واحدة من أكثر أفكار بودلير تكرارًا: العاهرة من حيث هي شخصية مراوغة ومغوية في الحشد، وبوصفها تجسيد السلعة الصنمية وبوصفها مجازًا للخراب. وعلى هذا النحو، «تطورت بعض أهم المقولات التي ينطوي عليها مشروع الممرات»، حيث «أصبحت الأفكار، التي كانت مجرّد دوائر تسبح في مجالي الفكري بصورة منعزلة نوعًا ما، مقترنةً بعضها ببعض للمرة الأولى»[1070]. هكذا غدت أهمية النص الشاملة واضحة: «يمكنني القول إنّ أنموذج مشروع الممرات الحقيقي سيكون جاهزًا إذا انتهيت من دراسة 'بودلير' بنجاح»[1071].

أعلم بنيامين هوركهايمر، في نهاية أيار/مايو 1938: «أكملتُ رسم خطتي المتعلقة بدراسة 'بودلير'»[1072]. والحال أنَّ دراسة بودلير، مثل مشروع الممرات، فاقت ما تصوّره لها في البداية. ومن تموز/يوليو 1938، أي بعد سنة من الخطة الأولية لوضع مادة الدراسة «في شكلها الفعلي قريبًا»، بدأ بنيامين تخيّل كتاب[1073] مستقل عن بودلير، منفصل عن مشروع الممرات، لكنه مرتبط به ارتباطًا وثيقًا. وأخبر بنيامين بولوك في 28 آب/أغسطس 1938: «لا يشبه هذا الكتاب مشروع الممرات، لكنه يحتوي على جزءٍ كبير من المواد التي جمعتها باسمه، ليس ذلك فحسب، بل إنه يحتوي أيضًا على عددٍ من مضامينه الفلسفية»[1074]. وفي الواقع، كان شكل الكتاب ضرورة لإنصاف هذه الذخيرة المفهومية[1075] وعلاقته مع مشروع الممرات الأضخم[1076]. وسيحافظ الكتاب

على هيكله الثلاثي، لكنه سيحمل تسمية جديدة: شارل بودلير: شاعر غنائي في حقبة الرأسمالية العليا، أما عنوان الجزء الثاني منه فسيكون «باريس الإمبراطورية الثانية عند بودلير»[1077]. وصبّ بنيامين جلّ اهتمامه على كتابة هذا الجزء المركزي، الذي ينقسم بدوره إلى ثلاثة أقسام («البوهيمية»، «المتسكع»، «الحداثة»)، ليُكمل العمل عليه ويبعثه إلى هوركهايمر في نهاية أيلول/ سبتمبر 1938.

لم يلقَ «باريس الإمبراطورية الثانية عند بودلير» استقبالًا حارًّا. وأعرب أدورنو في رسالة في 10 تشرين الثاني/نوفمبر عن خيبة أمله وعن عددٍ من الهواجس الحقيقية، حيث زعم أنَّ المواد التي جمعها بنيامين افتقدت الدّرع النظري اللازم والتفسير الكافي[1078]. وأدى هذا «التزهّد» النظري إلى فشل التأسيس لمفاهيم رئيسة من مشروع الممرات[1079]. علاوة على ذلك، لمس أدورنو نزعةً مقلقة إلى مساواة بين الشروط المادية «الملموسة» السائدة والممارسات الثقافية والأشكال الأدبية بصورة مباشرة. وأحاط هذا الأمر بعنصرين اثنين: تصوّرٌ للتجربة المتروبولية من ناحية الارتكاسات الآلية الفجّة من جهة[1080]، ومن جهة أخرى، فهمٌ لشعر بودلير بوصفه تأملًا تبسيطيًّا في السيرورات الاجتماعية المُعيِّنة و«الخصائص الاقتصادية»[1081]، بدلًا من أن يكون تعبيرًا معقدًا عنها[1082]. وبافتقارها إلى هذه الوساطة، فإنّ محاولة بنيامين العقيمة إعطاء المواد فرصة التعبير عن نفسها بنفسها «تعود بصورة منحازة إلى تمثيل بسيط للحقائق المجردة [...]. يرسّخ عملك ذلك التقاطع بين السحر والوضعية. وهذا المكان مسحور. ولا يمكن إلا للنظرية أن تفكّ سحره: نظريتك القاسية التأملية إلى حدّ بعيد. لا أوجّه ضدك سوى مزاعمها نفسها»[1083]. فعند أدورنو، أنّ بنيامين ضحّى بأثمن تبصرات «الإشراق الدنيوي» في سبيل المقاربات الماركسية الفجّة والأشدّ ابتذالًا. وتذمّر بعباراتٍ تذكّرنا بشوليم: «إنك تلحق الضرر بنفسك من خلالها، [...] من أجل أن تشيد بالماركسية، الأمر الذي لا يفيدك ولا يفيد الماركسية [...] لقد تبرأت من نفسك ومن أفكارك الأجرأ والأكثر إنتاجًا في نوعٍ من الرقابة المسبقة [...] بناءً على مقولاتٍ مادّية»[1084]. وهذه الانتقادات مألوفة بالنسبة إلينا: ثمة حاجة إلى مزيد من الديالكتيك ومزيد من الوساطة وإقصاء الأفكار البريختية. ومن أجل «إنقاذ» بنيامين من عواقب هذه العيوب، أجّل هوركهايمر وأدورنو الخطة التي وُضعت قبل وقت طويل لنشر المقالة في مجلة البحث الاجتماعي[1085].

دافع بنيامين عن نصه، في ردّ مؤرخ في 9 كانون الأول/ديسمبر 1938، قائلًا: لا يشكّل هذا في النهاية سوى ثلث الدراسة الكاملة التي من المفترض أن ينطوي جزؤها الأول الذي لم أكتبه بعد

على المبادئ النظرية. كما كان يُقصد من «باريس الإمبراطورية الثانية عند بودلير» أن يكون ممارسة فيلولوجية[1086]، وهي ممارسة تستمدّ شرعيتها تحديدًا من الاقتباس من مصادر تاريخية ومصادر أخرى، ومن «التمثيل البسيط» للمادة النصية من دون تأويل متطفّل. ولاقى طلب بنيامين طباعة قسم مركزي معدّل من النص (المتسكّع) على سبيل افتتاح الجدال[1087]، قبولًا عند أدورنو الذي فشلت رسالته بشكلٍ ملحوظ في 1 شباط/فبراير 1939 في مناقشة حجج بنيامين واقتصرت على تكرار الانتقادات والتفصيل في بعض التصحيحات اللازمة.

أثبتت «خطة بنيامين الجديدة كلّيًّا التي رسمها لفصل المتسكع»، والتي أصبح محورها الجديد هو «فيزيولوجيا الكسل»[1088]، أنها مشروع مخيّبٌ للآمال[1089]. ومع ذلك، على الرغم من الظروف «التي لا يمكن وصف مرارتها»[1090]، وبـ «أفكاره المركزة على هذا النص ليلًا ونهارًا»[1091]، انتهى من جمع المواد اللازمة سريعًا، إلى حدّ أنه، وعلى النقيض من أحد الشروط التي فرضها أدورنو للطباعة[1092]، «سيكون أكبر بكثير من متسكع العام الماضي»[1093]. هكذا اكتمل العمل على «بعض الأفكار عند بودلير»، وهو العنوان الذي يحمله النص الآن، في بداية آب/أغسطس 1939. ويشدد بنيامين في رسالة إلى أدورنو في 6 آب/أغسطس 1939 على مظهره المتغير وسياقه المنقّح:

أبقيت أفكار الممرات: السّير أثناء النوم (noctambulism)، قسم المراجعة، إلى جانب مدخلٍ نظريٍّ لمفهوم الاستيهامات، في القسم الأول من الجزء الثاني. أما أفكار: الأثر، النّمط، التعاطف مع الروح السلعية، فسأخصّصها للقسم الثالث. وسيدور القسم الحالي الأوسط من الجزء الثاني حول شخصية المتسكع بأكملها لكن بما يتماشى مع روح القسمين الأول والثالث[1094].

بالنظر إلى الأهمية التي أولاها بنيامين في هذه الرسالة إلى مساهمة أدورنو النقدية، ليس من باب المفاجأة أن يلقى النص الجديد استقبالًا حماسيًّا بقدر ما كان استقبال النص السابق عدائيًّا، حيث أعجبت غريتل أدورنو بـ «البناء المدهش» للعمل[1095]. كما عبّر هوركهايمر (بالاشتراك مع أدورنو) عن «إعجابه العميق بهذا العمل الثاقب»، مع الإشارة خصوصًا إلى «إيضاح الفكر الفلسفي الخاص به تمامًا»[1096]. وكان ردّ أدورنو إيجابيًّا بصورة استثنائية، واحتفل بالنص بوصفه أروع إنجازات بنيامين الأدبية[1097]، بل وصفه بأنه «من أعظم شهادات العصر التاريخية الفلسفية»[1098].

فشلت خطة بنيامين في كتابة دراسة ثلاثية عن بودلير - والتي كانت في الأساس فصلًا من فصول مشروع الممرات، لتتحوّل إلى مقالة منفصلة مصاحبة للعمل، ثم كتابًا مستقلًّا - ولم ترَ النور قطّ. بل ولم تتمخّض هذه الخطة إلا عن مسودة لأحد الأجزاء، ونسخة جديدة للقسم المركزي من هذه المسودة، وعن عددٍ كبير من الملاحظات والشذرات، المنهجية منها والموضوعية، التي كانت الأكثر تطوّرًا من بين ما جمعه بنيامين تحت عنوان محيّر هو «الحديقة المركزية». وفي الوقت الذي ضاق فيه نطاق تركيزه، من باريس عاصمة القرن التاسع عشر إلى بودلير، ومن بودلير إلى المتسكع، تضخّمت المواد بصورة متزايدة إلى درجة تشوّش معها الشكل الكلّي المنتظر[1099]. وكلّما عمل بنيامين أكثر على المشروع، أصبح الاكتمال منه هدفًا بعيد المنال؛ إذ ستُثبت دراسة بودلير أنها أنموذج دقيق لـ مشروع الممرات: لم تكن سوى فوضى تتّسع في صورة مصغرة بشكلٍ لا يمكن إيقافه.

في منتصف هذه البلبلة النصية تمامًا تبرز «إلى عابرة». وأشير في هذا الفصل إلى أن هذه السونيتة لم تشغل مكانًا مركزيًّا في الكتاب المتوقع حول بودلير فحسب، بل كان لها وقعها أيضًا على كتابات بنيامين الأخيرة بشكلٍ عام كذلك. وبالنظر إلى طبيعة دراسات بودلير الغامضة والمتغيرة باستمرار، فما هذا إلا إدّعاءٌ موقتٌ بالضرورة. فمن الواضح أن هناك عدّة مستويات مثمرة محتملة لتفسير دراسات بودلير وقصيدته هذه تحديدًا. وبغض النّظر عن ذلك، يمكن القول إن لهذه السونيتة أهمّيتها من نواحٍ ثلاث. أولًا، إنها تقدم خير مثالٍ عن تجارب المدينة الحديثة: الافتتان والصدمة اللذان يلازمان المتسكع في مواجهته حشد المتروبول. وتمثل القصيدة بذلك مثالًا أنموذجيًّا عن جماليات مدينية جديدة، الحداثة (modernité)، وهي الضرورة الفنية في مقالة بودلير الشهيرة «رسام الحياة الحديثة» (The Painter of Modern Life). ثانيًا، إنها تقدم صورة عن شرط الذاكرة المتغير؛ إذ تَخضع أشكال التذكر في المتروبول إلى عمليات التنقيص والتفكيك ذاتها التي تصيب التجربة الحديثة. وتعمل «إلى عابرة» عمل مجاز لذاكرة بروست اللاإرادية الزائلة والتصادفية. وتذهب بنا هذه الصلة بالذاكرة إلى أهميتها الحاسمة من الناحية الثالثة: يمكن النظر إلى هذا اللقاء العابر والانتباه المتبادل الذي تعبّر عنه القصيدة على أنه صورة لمقولة بنيامين الرئيسة التأريخية والخلاصية: الصورة الديالكتيكية. وبذلك تكون «إلى عابرة» تمثيلًا مجازيًّا للأساس التأريخي الي ينطوي عليه مشروع الممرات كلّه.

المجاز والسوداوية والسلعة

لا يعدّ الشاعر شارل بودلير أبرز نقطة انطلاق يمكن اعتمادها لإجراء تحليل نقدي تاريخي مادي لباريس في القرن التاسع عشر؛ ففي النهاية، يُنظر إليه تقليديًّا على أنه بوهيمي برجوازي فقير، محبٌّ للجمال ازدرى الحركات السياسية، على الرغم من انتهاكه الآداب العامة السائدة. وإلى جانب ذلك، يجد بعضهم انشغال بودلير بـ «التوافقات» الطبيعية الصوفية، وبـ «غابة الرموز»[1100]، استباقًا للحركة الرمزية ومذهب الفن للفن[1101]. ولذلك، حظيت أشعاره بإعجاب حلقة جورج، فترجم ستيفان جورج نفسه كتاب أزهار الشر. وردًّا على هذه التأويلات، رأى بنيامين أنَّ تحليلَه لبودلير تدخلٌ ضروريٌّ وفي الوقت المناسب في حياة نصوص الشاعر اللاحقة. وكان لهدفه شقّان: أولًا، إنقاذ بودلير من معالجات وتملّكات حلقة جورج وغيرها لنصوصه، وذلك من خلال تخصيص افتتاحية الكتاب لإظهار كيف يجب فهم شعره بوصفه إعادة تشكيل حديثة للقصد المجازي، أي نقيض الرّمز التام[1102]؛ ثانيًا، سيكشف الكتاب، كيف يسجّل بودلير، بصرف النظر عن نواياه، التجارب التي يوفّرها الاتصال مع حشد المتروبول (ويبطلها)، وكيف يعبّر عنها. إذ يلتقط شعر بودلير المجازي الفقر المدقع للحياة الإنسانية المذعنة للشكل السلعي[1103]. وفي انشغاله بصدمة الفرد لدى مواجهته الجموع المدينية، يعبّر عن تشظّي التجربة المتماسكة (Erfahrung) والاستعاضة عنها بعدد كبير من الانطباعات المتباينة والمتقطّعة (Erlebnis). هكذا يقدّم بودلير تجربة حديثة تمرّ بعددٍ من السيرورات ذات الأهمية القصوى عند بنيامين: التدمير والإذلال، السكر والانقطاع، الملل والسوداوية[1104]. ويمكن لأعمال بودلير، عند قراءتها بعكس تيار النقد السائد وعكس مقصد المؤلف، أن توفّر أدقّ الإشراقات الدنيوية للحياة الاجتماعية في باريس القرن التاسع عشر[1105].

إذا كان مشروع الممرات يبحث في القرن التاسع عشر كما سلطت دراسة مسرح الرثاء الضوء على القرن السابع عشر، فإنّ العمل حول بودلير بوصفه كاتب مجاز يقدم نقطة اتصال رئيسة بين المشروعين: شمسٌ في كل تركيب[1106]. وبينما عبّر المجاز الباروكي بصورة محزنة عن عالم دنيوي خالٍ من المعنى، وعَكَسَ صورته، أظهر شعر بودلير المجازي انتشار السلعة وتفوّقها وتلاءم معهما. وفي الواقع، ثمة من وجهة نظر بنيامين رابطٌ خاص يجمع بين الشكل السلعي والمجاز، وهو ما كان عنصرًا جوهريًّا في فهمه بودلير من جهة، وفي العمل الخلاصي النقدي في مشروع الممرات من جهة أخرى. ولهذا الأمر ثلاثة جوانب: خراب عالم الشيء، الاتصال بالجسد البشري، استثارة السوداوية وتجربتها.

كما يوضح بنيامين في دراسة مسرح الرثاء، فإنّ إحدى أهم خصائص المجاز هي غزارة المراجع الغامضة كلّ الغموض بحيث يشهد المرء على عملية إفراغٍ للمعنى. وتجسّد وفرة العلامات والرموز والطلاسم التي يحدثها كاتب المجاز الباروكي بلبلة لغة البشرية الساقطة التي لا معنى لها. ويُظهر الشكل السلعي في ظل علاقات التبادل الرأسمالية، بالنسبة إلى بنيامين، نزعة مشابهة؛ إذ تندرج قيمة الغرض الاستعمالية، أي معناه، تحت اعتباطية قيمة السلعة التبادلية: أي أن القيمة النقدية متوقفة على احتمالات الموضة والذوق. ويسلط بنيامين الضوء على هذه النقطة من التوافق: «تتأرجح صور المعنى بالسرعة نفسها تقريبًا التي يتأرجح بها سعر السلعة. وفي الواقع، يكون معنى السلعة هو سعرها، وليس لها من حيث هي سلعة أي معنى آخر. وبذلك يكون كاتب المجاز بين البضائع التجارية في بيئته التي تلاؤمه»[1107].

في الحقيقة، إذا «كانت المجازات في دنيا الأفكار مثل الأنقاض في دنيا الأشياء»[1108]، فإنّ المجاز يكون مع السلعة «في بيئته التي تلائمه» حتمًا. وفي النهاية، فإن المصير الأخير الذي ينتظر السلعة هو التفكك والتقادم والسخرية. وحياة الشيء اللاحقة هي بالتحديد عملية الانحلال والتفكك تلك، التي ينكسر من خلالها سحر السلعة المتألقة في الممرات المشهورة. فالسلعة مقدرٌ لها أن تخرب، وهي تشير بشكلها المزدرى، مثل المجاز، إلى الحقيقة الكارثية للعالم غير المُفتدى. وكما يجوّف المجازُ اللغة ويسقط إلى هاوية اللا معنى، كذلك تُفرِغ السلعةُ القيمةَ الاستعمالية وتدور في دوامة السوق المدوّخة. هكذا، يعكس المجاز والسلعة الاتجاه، ويشيران إلى أشكال من الخلاص: خلاص الجسد الميت في البعث، وخلاص الشيء البالي على يد المنظر النقدي بوصفه جامعًا.

ثانيًا، يتوافق المجاز والسلعة مع الطبيعة الإنسانية المتفسخة، التاريخ الطبيعي للجسد؛ ففي مسرح الرثاء، تتقطع أوصال جسد الحاكم في التعذيب والإعدام بوصفه شهيدًا. وبينما يتمزق الجسد إربًا، تصبح أجزاؤه التي يتألف منها مترعةً بالقصد المجازي ومتلائمة معه. ويكون المجاز في بيئته المناسبة مع الجمجمة المكشّرة والجثة. وبدورها، ترتبط السلعة ارتباطًا وثيقًا بخراب الجسد البشري. والشخصية الرئيسة هنا، وإحدى أهم أفكار بودلير، هي العاهرة[1109]. فالعاهرة، بتحويلها جسدها إلى غرضٍ للبيع، تصبح أفضل تجسيد للسلعة. ويعكس انتشار الدعارة في مدينة القرن التاسع عشر صورة وفرة السلع إلى درجة أنَّ «المرأة نفسها تصبح مادة إنتاج جماهيري»[1110]. وفي الحقيقة، كان أحد عوامل الجذب الخاصة بالممرات هو وجود المومسات فيها بصورة مستمرة. ففي قصور الاستهلاك الخرافية، وتحت نظرة المستهلِك التي تضفي طابعًا تصنيميًّا على الأشياء، صيغت

العاهرة بعبارات السلع التي تنتجها سيرورات العمل المستلِب في الصناعة الرأسمالية والأشغال الاستغلالية في الأسواق الكولونيالية[1111]. والعاهرة، قبل كل شي، تخضع مع مرور الوقت، شأنها شأن السلع في الممرات، لاستحسانٍ متناقص، وانحلالٍ جسديّ، وفقرٍ نهائي مدمّر. ويوضح بنيامين، في ملاحظاته الخاصة بدراسة بودلير، هذا الرابط بين المجاز والسلعة والعاهرة: «انخفاض القيمة في عالم الأشياء، كما تمثّله السلعة، هو أساس القصد المجازي عند بودلير. وللعاهرة، باعتبارها تجسّد السلعة، مركز محوري في شعره. والعاهرة من جهة أخرى هي مجازٌ على شكل إنسان»[1112]. هكذا يمكن القول، باستخدام صيغة بنيامين، إنّ العاهرة في دنيا الكائنات الحيّة مثل السلعة التي عفّى عليها الزمن في دنيا الأشياء، ومثل المجاز في مجال اللغة. وبالأحرى، تعمل العاهرة بوصفها صورة عن الخراب عملَ مجاز للسلعة، وتاليًا، مجازًا للمجاز نفسه. وسيكون للعاهرة، باعتبارها التجسيد البشري للسلعة والمجاز في آنٍ معًا، أهمية خاصة في الجزء الأخير من كتاب بودلير المرتقب، «السلعة بوصفها غرضًا شعريًّا»، على اعتبار أنّ «الشكل السلعي»، كما يرى بنيامين، «يظهر عند بودلير بصفته الشكل المجازي للإدراك. ويتحد الشكل مع المضمون في جسد العاهرة، كما في توليفتهما»[1113].

ثالثًا، يبعث المجاز عند تعريته عالم الأجساد المتفسّخة والأشياء المنتهية الصلاحية، على شعور بالسوداوية. ولهذا الأمر أهميته، فإدراك بودلير المهموم والمرير لمشهد المدينة الباريسية بوصفه مشهدًا متهدّمًا ومتحجّرًا، وبوصفه «أمارات موت التاريخ»[1114]، هو ما يرفع من شأن عمله. يكتب بنيامين: «كان بودلير فيلسوفًا سيئًا، ومنظّرًا أفضل في شؤون الفن، لكنه كان متفكّرًا منقطع النظير [...]. فالمتفكّر يشعر بالراحة عندما يكون محاطًا بالمجازات»[1115]. ووسط كثرة المراجع التي تميّز المجاز، ينغمس كاتب المجاز المتفكّر نفسه في العلاقة المعقدة بين الصورة والمعنى، وفي التعبير عنهما؛ فهو يرى أن الصورة شكلٌ معقدٌ، وطلسمٌ، يصعب فكّ رموز معناه الدقيق. ولا يظهر العالم موحدًا مثل كلّية واضحة ومقروءة أبدًا، بل يكون دائمًا لغزًا متعذّر التركيب والتحليل يختزل المفكر إلى جامعٍ للشذرات إلى ما لا نهاية ومتأملٍ فيها من دون جدوى، وهذا ما يعرّف المتفكّر. يكتب بنيامين:

يشبه المتفكّر الشخص الذي توصّل إلى حلّ مشكلة عويصة ثم نسيه. ويبدأ التفكير الآن بصورة مهمومة؛ لا في المشكلة نفسها بل في تأملاته السابقة حولها. لذلك، يحمل تفكير المتفكّر المهموم بصمة الذكرى. فالمتفكّر وكاتب المجاز هما قطعتان من الثوب نفسه[1116].

يتعمق بنيامين في هذه الفكرة ويربطها باعتباطية السلعة:

من خلال المخزون غير المنتظم الذي تضعه معرفته تحت تصرفه، يفتش كاتب المجاز هنا وهناك بحثًا عن قطعة محددة، ويضعها بجانب قطعة أخرى ويتأكد إذا كان هناك توافقٌ بينهما؛ ذلك المعنى مع هذه الصورة أو هذه الصورة مع ذلك المعنى. ولا يمكن معرفة النتيجة مسبقًا، إذ ليس هناك وساطة طبيعية بين الاثنين. لكن هذا ما هو عليه الأمر بين السلعة والسعر[1117].

ينكبّ بودلير بوصفه شاعرًا تحوّل إلى جامع نفايات على هذا التجميع الطويل والمضني للكسرات التصويرية التي نجت من جلبة المتروبول، وهو عملٌ يقدم أنموذجًا مثيرًا لعمل بنيامين نفسه على مشروع الممرات[1118].

تمثّل كتابات بودلير شهادات على دمار التجربة المدينية الحديثة؛ ففي تأمله الكئيب في الوجود المتربولي وتمثيله النكد له، «يعرّض نفسه لأعمق تجربة ممكنة من تجارب الحياة المتروبولية، ولكل شيء في الحياة الحديثة يعادي القدرة على التجربة نفسها»[1119]. ولهذا الأمر عددٌ من الأشكال؛ فهو ينطوي أولًا على إحساس عميق بالتغريب عن العالم الفيزيائي والوسط الاجتماعي السائد، وبالوجود في الوقت غير المناسب[1120]، حيث كانت باريس، بوصفها بيئة معادية للحميمية[1121] والتبادل، ضرورية لعمل بودلير الجمالي، وفي الوقت نفسه مكانًا للاستلاب الدائم[1122]. وثانيًا، ثمة شعورٌ بالاستسلام المتشائم أمام مجرى الأحداث المفجع الذي لا يرحم. وتُعدُّ تجربة الحشد أنموذجية هنا: «’ضائعًا في هذا العالم اللئيم، يدفعه الحشد من كل جهة، أنا مثل رجل مرهق يعود بنظراته إلى أعماق السنين ولا يرى سوى الخيبة والمرارة، وليس أمامه إلا جلبة لا تنطوي على شيء جديد، ولا معلومة ولا وجع[1123]‘». فالفرد عالقٌ في دوامة الحديث الهائلة، وعليه تحمّل ضرباتها العنيفة من دون أمل. يُفضي «اللا جديد» العظيم للكارثة التاريخية المستمرة إلى استجابة مميزة عند كاتب المجاز: «النكد»[1124]. ويقود عبث الأشياء ورتابتها إلى ذلك الملل الذي توجس منه بودلير أكثر الأمر[1125]. ثالثًا - وهذا هو العنصر البطولي عند بودلير - على الرغم من الفتور الذي يحدثه الشيء نفسه دائمًا، يجد المرء في كتاباته عداوة لا هوادة فيها تجاه العالم الحديث واندفاعًا مزهوًّا لتحدّيه[1126] وتوقيف مساره، والوصول به إلى وضعٍ من الجمود[1127]. وهذه الرغبة بإيقاف الأحداث، أو «إيماءة يشوع» كما يعبّر عنها بيير ميساك[1128]، هي ما تعرّف «سوداوية» بودلير «البطولية»[1129] على أنّها عجرفة حديثة. كما إنّها تشير إلى أهميته لتمثيل الحداثة النقدي، حيث نعثر على هذا الانقطاع أيضًا وبكلّ تأكيد في المسرح الملحمي الإيمائي وتجميد إطار الشاشة

السينمائية. هكذا، يطلق بودلير الحداثة بعكس التيار، بانشغاله بشعرية ذات انقطاع جذري وعداوة لا ترحم، ويصبح، بصورة غير متوقعة وغير مقصودة، بشير المهندس الجمالي المتعدد التقنيات الذي نادى به بنيامين.

الحداثة والتسكع والحشد

يرى بنيامين بودلير مفكرًا معاصرًا أساسيًّا من ناحيتين: الأولى، إننا لا نستطيع أن نقرأ بوضوح انغراسه الشديد في القرن التاسع عشر وبصمته التي تركها عليه إلا في الوقت الراهن؛ والثانية هي انشغال بودلير بالتقاط المعاصر بحدّ ذاته والتعبير عنه. فالرغبة في إيقاف تدفق الأحداث في منتصف مجراها ليست مجرد رغبة ولدتها النّقمة السوداوية، بل هي ضرورة جمالية جوهرية أيضًا بالنسبة إلى بودلير، فهنا تكمن إمكانية إسباغ الشكل على ما هو حديث. وهذه هي المهمة المميزة التي تقع على عاتق الفنان الحديث والمفتاح إلى تشكيله البطولي. ويشدد بودلير على أنّ الواجب الأساسي على الفنان الحديث الحقيقي هو تصوير الجمال الزائل في اللحظة العابرة. و«رسّام الحياة الحديثة»[1130] يهجر الاستديو، وباعتياده على ارتياد شوارع المتربول،

يذهب ويرى دفق الحياة قبله بكل جلاله وألقه. ويدهشه الجمال الأبدي للحياة في المدن الكبيرة وتناغمها الرائع، هذا التناغم الذي تحفظه العناية الإلهية وسط هوشة الحرية الإنسانية. ويحدق في المناظر الطبيعية في المدينة الكبيرة؛ مناظر حجارة تمسّدها الغيوم أو تضربها الشمس[1131].

هكذا يصبح هذا الشخص المراقب النبيه والمسجّل المتيقّظ لـ «الجمال في أدقّ تجلياته وأصغرها»[1132] وفي أشدّ أشكاله حداثة، «احتفال بالحياة الرّائجة»[1133].

عند بودلير، تاليًا، أنّ رسومات الفنان المغمور كونستانتين غايز التي خطّها بالريشة والحبر، ولوحاته المائية التي أنجزها بعجلة، أهم بكثير من اللوحات الزيتية الفاخرة والأعمال الرسمية للرسامين الأكاديميين؛ إذ تعطي صور غايز شكلًا وتعبيرًا حقيقيين لمناظر المشكال المديني التي لا حصر لها. وتجسّد بذلك صيغًا جديدة من الإدراك والتمثيل، ولا سيما حساسية لجماليات العابر والموقت وتقديرًا لها: الحداثة. ويشرح بودلير قائلًا: «ما أعنيه بـ الحداثة هو الزائل، أو سريع التبخّر، أو العرضي، ونصف الفن الذي نصفه الآخر هو الأبديّ والدائم الذي لا يقبل التغيير»[1134].

ولا تشير الحداثة إلى حقبة زمنية بعينها، بل إلى اهتمام بجمال اللحظة واللحظيّ. ولكلّ عصر، كما يجادل بودلير، حداثته، جماله، وهو ما على الفنان المعاصر الأصيل أن يسعى إلى التقاطه. وهذا هو إنجاز الأعمال الفنية العظيمة في الماضي: فهي نجحت في نقل جمال زمنها، حداثتها، بكلّ أصالة وكثافة بحيث صمدت في العصور اللاحقة لتتحول هي نفسها إلى أمثلة عن الجمال بحدّ ذاته.

يمكن فنان الحياة الحديثة الحقيقي أن يتعلم من تقنيات كبار الفنّ السابقين[1135]، لكن ينبغي له ألّا يقلد أساليب الماضي وموضوعاته[1136]. عليه بالأحرى أن يسعى إلى «استخلاص الأبديّ من الوقتيّ»[1137] - وهذا يعني، إعطاء موادّ عصره شكلًا، على أمل أن تنجو أعماله وتُحسب في النهاية في مصاف تحف الأعمال الفنية وروائعها. حيث يتخذ الفنان الأصيل ما هو رائج موضوعًا لبحثه ويهدف أن يتعدّى تصويره له مصير الموضة، وأن يكون «جديرًا باحتلال موقعه في أحد الأيام بوصفه عملًا من 'الأعمال القديمة[1138]'».

هكذا يؤكد بودلير على الشخصية المميزة التي يتمتع بها رسّام الحداثة: «مراقبٌ، فيلسوفٌ، متسكّعٌ؛ سمّه ما شئت [...] في بعض الأحيان يكون شاعرًا؛ ويقترب في معظم الأحيان من الروائي أو الأخلاقي؛ إنه رسام اللحظة العابرة وكل ما تنطوي عليه من دلالات على الأبدية»[1139]. وعلى الرغم من أنه قابل لاحقًا بين «الهدف النبيل» للفنان و«متعة الحادث القصيرة الأجل» الخالصة[1140] التي تسم التسكّع، فإن للإشارة إلى المتسكع دلالتها هنا؛ فهذه الشخصية نوع من معرض الأنواع الاجتماعية التي تشكّل، بوصفها ضروب مجاز للشاعر أو تجسيدًا له، «بطولة الحياة الحديثة» عند بودلير. المقامر، الكسول، الغندور، جامع القمامة، العاهرة، السحاقية، المحقق، الذي يهوى جمع الأشياء: كلها شخصيات مرّت بأكثر التجارب تعبيرًا عن الحديث وكانت مثالًا لهذه التجارب نفسها، حيث وسمها الحديث وحطّمها كذلك. كما إنها تشير، في الوقت ذاته، إلى معارضة عنيدة لكن غير مجدية للنزعات والأذواق المعاصرة: التسليع والتخريب، إضفاء الطابع الجماهيري والعقلنة، الرصانة واللياقة. ويمثل المتسكع، شأنه شأن العاهرة والمقامر، صورة من صور تكثيف التجربة وتفككها في المدينة الحديثة. إلى جانب أنه يوفّر لبنيامين أداة إرشادية تساعد على استكشاف تجارب مشهد المدينة وذكرياته، ويمدّه بأنموذج ومنهج لقراءته الخاصة للبيئة المتروبولية المعاصرة. وفي كتابات صديقه فرانز هيسل، يعود المتسكع في القرن العشرين بوصفه عالم الفراسة المتميز والمتخصص بالمكان المديني، محوّلًا المدينة إلى مقرٍّ للقراءة والتذكر. وبذلك يكون المتسكع بطلًا

في تجسيده لحظات متناقضة في المدينة: خراب التجربة وتشظي الذاكرة من جهة، وفك رموز المعنى واستعادة الذكريات الضائعة من جهة أخرى.

يمثل المتسكع - وهو في الأصل شخصية باريسية[1141] على وجه التحديد، وترتبط ارتباطًا وثيقًا بمصائر الممرات[1142] - الذكر[1143] البرجوازي الذي يضيع وقته بالمشي من دون هدف، ويحرص على العناية بهندامه ويستخف بقيمة الأشياء، والذي يدور في شوارع المدينة ويشق طريقه بين حشودها الغفيرة بغرض الإلهاء والتحفيز. يكتب بودلير عن «رسام الحياة الحديثة» بصفته متسكعًا:

يمثل له الحشد عنصر حياته الأساسي، كما يمثّل الهواء والماء عند الطيور والأسماك. ويصبح شغفه ومهنته أن يصبح جسدًا واحدًا مع الحشد. فهي لفرحة عارمة عند المتسكع المثالي، المتفرج المتحمس، أن يقيم منزله في منتصف الجموع، ووسط مدّ وجزر الحركة، وفي قلب قصير الأجل واللانهائي[1144].

التمشي والمراقبة عند المتسكع هما شكلان من السّكر في حدّ ذاتهما[1145]. فأن تَرى وتُرى، ولا سيما أن تُرى وأنت لا تفعل شيئًا، مبهج من مباهج المتسكع بوصفه كسولًا متفاخرًا وغندورًا تافهًا. والمتسكع، المتقدم في مجال الأزياء والمتخلّف في المشي على الطريق، هو شخص لا ينتسب إلى عصره بصورة واعية. والصورة الأروع والأكثر بقاءً في الذاكرة في هذا الصّدد هي صورة المتنزه مع سلحفاته في الممرات[1146]؛ إذ تشير ضروب غرابة الأطوار هذه إلى الأسلوب المتفرد عند المتسكع المزهو و«تخفّيه»[1147] الأساسي، وهو ما يميّزه بذلك عن الحشد المجهول المتواضع الذي يشقّ طريقه من خلاله. فالمتسكع هو في الحشد لكنه ليس منه. وفي الحقيقة، كما يؤكد بنيامين، يمثل المتسكّع ذلك الشخص المتحفظ في علاقته مع الحشد الذي ينظر إليه باحتقار أرستقراطي، ويرفض أن يصبح «جسدًا واحدًا» معه. وهو ليس أي متنزّه: بل هو سائرٌ «بطولي»، و«أمير»[1148] الرّصيف كما يدّعي. هكذا لم يدم عهده طويلًا؛ إذ كان الحشد المديني المتنامي، تلك المتاهة الحية التي تنطوي عليها متاهة مشهد المدينة الأكبر، ضرورة له وخرابه الأخير في آنٍ معًا. فقد كانت «حرية الحركة»[1149] التي يحتاج إليها ذلك المتنزِّه المختال في تناقص مطرد. وفي نهاية المطاف، أصبح «جسدًا واحدًا» مع الحشد، وغاب عن المشهد. والحال أن تجربة الحشد المُهلِكة تجتمع مع تجربة السلعة في «التجسيد الأخير» للمتسكّع البائس في حياته اللاحقة على هيئة «حامل الإعلانات المتجول»[1150].

يكتب بودلير أن «عاشق الحياة العالمية يدخل الحشد كما لو أنه [أي الحشد] مخزون هائل من الطاقة الكهربائية»[1151]. وهذا تشبيه ملائم؛ ذلك أنّ تجربة الصدمة هي علامة التجربة المتروبولية الفارقة والسّمة التي تميّز الحداثة نفسها[1152]. ويستند بنيامين هنا على عمل جورج زيمل، وهو ما يثير استياء أدورنو[1153]، حيث يخضع الإنسان المدينيّ، من وجهتي نظر بنيامين وزيمل، إلى فرط في المنبهات والأحاسيس التي تهدد بإنهاك الوعي البشري والتغلب عليه. فالمشي في المدينة «يوقع الفرد في سلسلة من الصدمات والاصطدامات»[1154] التي لا يسجّل العقل الواعي سوى جزء منها. وتحلّ محلّ التجربة الواضحة والمتكاملة (Erfahrung) مجموعة كبيرة من الأجزاء المتقطعة والمتباينة وغير المنتظمة (Erlebnis). ولا تشير هذه الأخيرة إلى التجربة نفسها بقدر ما تشير إلى آثارها الباقية في العقل اللاواعي. ويلاحظ بنيامين أنه «كلما ازدادت نسبة عامل الصدمة في انطباع معين، أصبح على الوعي أن يكون متأهبًا باستمرار ليقف حاجزًا أمام المحفزات. وكلما فعل فعله هذا بفاعلية أكبر، قلّ دخول هذه الانطباعات إلى التجربة (Erfahrung)، لتتّجه إلى البقاء في مجال ساعة معينة في حياة المرء (Erlebnis)»[1155]. ويجد المتسكع متعته في هذا التحول ويقع ضحية له في نهاية الأمر؛ ذلك أنّ فيض الصور والانطباعات يجعل التسكع جذابًا ومُسكِرًا. وهكذا، يستمر الشاعر والرسام البطوليّان عبثًا في سعيهما إلى التقاط طوفان الظواهر هذا وإعطائه شكلًا، وإلى إعادة تكوين التجربة في وجه هذا التفسخ وإعادة تشكيلها. لكن لهذا المطمح ثمنه: شذوذ متزايد، وتقادم سخيف، ووهن عصبي. فالتسكع يفضي إلى النّكد والسوداوية على نحوٍ لا يمكن إيقافه.

يتعرّض شاعر الحياة الحديثة من حيث هو متسكع إلى «’أوجاع القلب وآلاف الصدمات الطبيعية‘ ويعبّر عنها، وهي ما يتكبّده السّائر على قدميه في هرج المدينة ومرجها»[1156]. ويعتاد، بوصفه متفرجًا انفعاليًّا وأميريًّا على المشهد الحديث، على «الجمال المميز» للمدينة وأسرارها المغوية. وفي الحقيقة، تمثل إمكانيات حدوث علاقة غرامية أو علاقة جنسية سرية أمرًا جوهريًّا عند بودلير بحيث يمكن أن نصفه بـ «المهندس الإيروسي» الأنموذجي لمشهد المدينة. وهنا تتضح لنا أهمية «إلى عابرة» ودلالتها؛ إذ تحكي السونيتة عن لقاء عابر بين الشاعر وحسناء مجهولة، لمحها فجأة ومصادَفةً وسط الحشد المديني. وتلتقي عينا الشعر بعينيّ هذا الشبح بصورة خاطفة ومنتظرة قبل أن تختفي الحسناء مرة أخرى في بحر من الوجوه، من دون أن يراها الشاعر المتيّم مجددًا في حياته. يعلق بنيامين: «ما تخبرنا به هذه السونيتة هو ببساطة: في معزلٍ عن مواجهة الحشد باعتباره

عنصرًا معاديًا ومعارضًا، يأتي هذا الحشد نفسه إلى ساكن المدينة بالشخص الذي يسحره. إن بهجة الشاعر المديني هي الحب؛ لا من النظرة الأولى بل من النظرة الأخيرة»[1157].

تحيط هذه القصيدة بالعلاقة الغامضة بين المتسكع والحشد. فهذه العلاقة، من جهة أولى، خير مثال على تلك الإثارة والسُّكْر الشديدين والفريدين من نوعهما في مشهد المدينة[1158]، وهي مبرر وجود التسكع في المقام الأول. ويعكس لقاء الصدمة غير المتوقع ومضاعفاته، «الحب من النظرة الأخيرة»، توقّع بنيامين المثير رؤية لاسيس في ريغا، أو «الحب قبل النظرة الأولى» إذا جاز التعبير، حيث تخترق الملهمةُ المجهولة بودلير كما تخترق لاسيس بنيامين في شارع ذو اتجاه واحد. ومن جهة أخرى، تسبب الشقوق الإيروسية جروحًا عميقة؛ إذ يرى بنيامين أنّ «الشكل الداخلي لهذه الأبيات يتكشف في الحقيقة التي مفادها أن الحبّ نفسَه فيها ملعونٌ في المدينة الكبيرة»[1159]؛ فربما يأتي الحشد بطريدة الشاعر إلى حقل الرؤية[1160] لكنها في هذه الجماهير المجهولة أيضًا تعود لتختفي. ومثل الملاك الجديد، فاتنٌ هو «الشكل الذي يسحر»، لكنه زائل. ويبقى دائمًا البحث عن «الحب من النظرة الأخيرة»، ولو كان متبادلًا، حبرًا على ورق: «ثمة دائمًا ما لا يمكنك الوصول إليه عند المرأة التي تريد أن تحبها. ويمكن العابر والعابرة أن يلتقيا «لمدة تكفي لإشعال هذا البريق» فحسب: يجتمع معنيا كلمة ʼpassionʻ[1161] ثانية في تعاسة وشقاء»[1162]. ومع ذلك يبقى تقدير هذا التملّص والتلاشي هو العامل الحاسم تحديدًا. هكذا تُعطي «إلى عابرة» شكلًا للحديث عندما تعبّر بصورة شعرية وبعد وفاة مؤلفها عن طابع التجربة المدينية والسوداوية الشبيه بالصدمة. فهي تسجل الجمال الموقت للأجيال القادمة. ويصبح «الحب من النظرة الأخيرة» مثالًا نهائيًّا لجماليات الحداثة عند بودلير.

بروست وذكرى الأماكن السابقة

يؤدي زوال التجربة المتكاملة (Erfahrung) وبروز الانطباعات المتقطعة والموقتة (Erlebnis) إلى تحوّل عميق في طابع الذاكرة. من جهة أولى، تصبح المدينة موطنًا لفقدان الذاكرة نتيجة فرط التنبيه الحسيّ والتعب، وهو نسيان يقود إلى سوء تقدير الشيء نفسه دائمًا على أنه الجديد أبدًا، وبذلك يقع الفرد ضحية التكرار المحتوم[1163]. ومن جهة أخرى، يسفر ما يتعرض له المدينيّ الحديث من لقاءات عدائية وفرط تنبيهات عن ندوبٍ عميقة ودائمة في العقل اللاواعي[1164]. وقد تبقى هذه الآثار، لكنّ عمل التذكّر الواعي يعجز عن الوصول إليها. وعلى هذا النحو، تكون

الانطباعات المتقطعة والموقتة نتيجة طبيعية لا للنسيان البسيط بقدر ما هي نتيجة طبيعية لشكل معين من الذاكرة يشبه النسيان: فكرة مارسيل بروست عن الذاكرة اللاإرادية[1165].

عدّ بنيامين رواية بروست ذكرى الأشياء السابقة «أفضل إنجاز أدبي في عصرنا»[1166]. وعمل بنيامين مع هيسل خلال منتصف عشرينيات القرن العشرين على ترجمة المجلد الثاني فتيات في ظلّ زهرة، والرابع سدوم وعمورة، والخامس السّجين، من تحفة بروست[1167]. ومع أنّ ترجماتهم حظيت بإشادة نقدية، فإنهم لم يكملوا العمل على السّجين قط، وانتهى المشروع كله بخلافات حادة مع الناشرين[1168]. ومن ثمّ، جمع بنيامين تأملاته النقدية في «صورة بروست»، وهي مقالة نُشرت في عالم الأدب (Literarische Welt) عام 1929[1169].

نظر بنيامين إلى مقالته حول بروست باعتبار أنها «عمل مرافق»[1170] لدراسته حول السريالية المنشورة في العام نفسه؛ فثمة عدد من الروابط الواضحة بينهما. أولًا، يرى بنيامين عند بروست والسريالية اهتمامًا مشتركًا بالعقل اللاواعي: بالذكريات والتداعيات العفوية، وبالأحلام والكتابة الآلية. ويسلط ماكول[1171] الضوء على عدد من أوجه التشابه بين التذكّر البروستي والحلم السريالي: ظهورهما غير المقصود وعجز التفكير الواعي عن الوصول إليهما، وطابعهما الليلي[1172]، وخاصيّتهما المُسكرة والإيروسية والتصويرية[1173]، وتجلّيهما الأشبه بـ «زخرفة الخطوط العربية المعقدة والمتشابكة»[1174]؛ إذ تتّسم الذكريات والأحلام بأنها غير مادية ومبهمة ولا يمكن وصفها. وتتميز بالصعوبة والتعقيد[1175]، لا بالخطية والوضوح، وتُظهر طبقات متعددة من المعنى والدلالة، فتكفل بذلك «ضروبًا لا نهاية لها من الإقحام في ما كان قائمًا»[1176]. ويمزج بنيامين نفسه بين الذكريات والأحلام عندما يصف ذكريات طفولته بأنها «متلاشية ومصدر عذاب مغرٍ كما هي الأحلام نصف المنسية»[1177].

أما الرابط الثاني، فهو اللجوء إلى الكوميديا والسخرية لخلق تأثير نقدي، حيث يساهم بروست أيضًا في «موت القرن التاسع عشر عبر الكوميديا»[1178] من خلال السخرية من محيطه الاجتماعي الأرستقراطي الزائف، وهو وسط مشغول بالقيل والقال والمفاخرة التافهة. ويلاحظ بنيامين أنّ «هدف بروست كان رسم بنية المجتمع الداخلية بأكملها بوصفها فيزيولوجيا ثرثرة، حيث لم يبقَ في مخزون أحكامه المسبقة ومواعظه ما لم يسحقه عنصر كوميدي خطير»[1179]. وتمثّل أدقّ تفصيلات الحياة اليومية ذخيرة هذا النقد وهدفه في الوقت نفسه. ويقدّر بنيامين «القوّة التفجيرية التي ينطوي عليها نقد بروست للمجتمع. فهو يستخدم أسلوب الكوميديا لا الدعابة، ولا يقذف ضحكهُ

العالمَ إلى الهواء بل يطرحه أرضًا - بما في ذلك من مخاطرة بتحطّمه إلى أجزاء وهو ما سيجعله بعدها يجهش بالبكاء [...]. تتهشّم الادّعاءات البرجوازية عن طريق الضحك وتتحطّم»[1180]. هكذا يقدّم بروست، مثل بودلير، التعبير الأدقّ عن العالم الاجتماعي في القرن التاسع عشر، وإن كان لا يقصد ذلك[1181].

ثالثًا، كان الهدف من كتابة المقالتين حول بروست والسريالية أن تكونا «مقدمتين» لـ مشروع الممرات، ولذلك تستقي كلّ منهما أهميتها النهائية منه. ويقدم بروست، من وجهة نظر بنيامين، العنصر الرئيس المفقود عند أراغون: تركيب الصحوة. ويرى بنيامين: «كما يبدأ بروست قصة حياته بصحوة، كذلك تمامًا يجب أن يبدأ كل عرض للتاريخ، بل ينبغي ألّا يتناول أمرًا غير هذه الصحوة. هكذا، يعالج هذا العمل الصحوة من القرن التاسع عشر»[1182]. وكما يُشكّل المبدأ السريالي الخاص بالإشراق الدنيوي من خلال المونتاج جزءًا من أساس التأملات المنهجية الأولى لـ مشروع الممرات، كذلك تستبق فكرة الذاكرة اللاإرادية مقولة بنيامين اللاحقة حول الصورة الديالكتيكية وتتنبأ بها. في الواقع، يتخلّى بنيامين إلى حدّ كبير في أواخر الثلاثينيات عن المفردات المستلهمة من السرياليين حول الحلم والصحوة، ويعيد صياغتها بعبارات التذكر والنسيان.

تعدّ الذاكرة اللاإرادية محاولة لتصوّر تجربة حميمية مثيرة للاهتمام: قوة أتفه الأحاسيس وأسرعها زوالًا - وتتضمن أمثلة بروست رائحة قطع الكعك الصغيرة المغمورة في الشاي ومذاقها وروائح مختلف الشجيرات والأزهار[1183] - لإيقاظ ذكريات من تجارب الطفولة نائمة منذ وقت طويل بصورة غير متوقعة وغير مفهومة. تعود هذه الذكريات وتتدفق بشكلٍ فياض ومن دون عناء من صدفة عابرة واتصال عرضي[1184] بين الماضي والحاضر، ومن تركيب لحظي أشبه بتلك «الدوامة في مجرى الصيرورة» التي دعاها بنيامين الأصل. وتظهر هذه الذكريات، مثل الملاك الجديد، من دون سابق إنذار وتختفي من دون رجعة، على الرغم من أنّ رحيلها قد يكون مأسوفًا عليه، بخلاف «ملاك» بنيامين «الجديد». ويشدّد بروست على هذه الخاصية المراوغة التي تتمتع بها الذاكرة اللاإرادية في غرام سوان لما تنطوي عليه الرواية من تشابه لافت، حيث حاول سوان تذكر مقطع صغير تردد إلى ذهنه باستمرار من سوناتة بيانو فينتيولي التي أمتعته كلّ الإمتاع،

لكن عند عودته إلى البيت شعر بحاجته إليها: كان مثل رجل أَدْخَلَتْ إلى حياتِه امرأةٌ عبرت للحظة من أمامه صورةَ جمال جديد عمّق إحساسه، على الرغم من أنه لا يعرف اسمها أو ما إذا كان سيراها مجددًا[1185].

عندما يسمع سوان السوناتة ثانية في منزل عائلة فيردورين، يكرر بروست الصورة البلاغية قائلًا: «لها سحرٌ متفرّدٌ جدًّا ومبهمٌ للغاية، ما جعل سوان يشعر كما لو أنه التقى، في صالون أحد الأصدقاء، امرأة كان قد رآها سابقًا في الشارع وأُعْجِبَ بها قبل أن يفقد الأمل في رؤيتها مرة أخرى»[1186]. وتحيط «إلى عابرة» بخصائص الذاكرة اللاإرادية على أكمل وجه[1187]؛ فعندما تحضر الذكريات من تلقاء نفسها، يكون هناك مفاجأة يولّدها الإدراك اللحظي، وتتسم هذه الذكريات بالغموض والحيرة، فهي تختفي بالشكل المفاجئ نفسه الذي تظهر فيه ولا يمكن رؤيتها ثانية أبدًا. وهكذا يجد بنيامين أنّ سوناتة بودلير لا تمثل لحظة حاسمة من الحداثة ومن تجربة المتسكع فحسب، بل يمكن النظر إليها أيضًا بوصفها صورة أو مجازًا للذاكرة اللاإرادية، والذاكرة المتروبولية الحديثة.

يمكن أن يتبيّن المرء في هذه المرحلة حدود تركيب معين شَكَّلَهُ اقترانُ الزمان (اتصال الماضي القريب بالحاضر)، والمكان (المدينة والقرب والبعد)، والموضوع (ابن المدينة، الغريب، المتسكع). ويعدّ بنيامين عمل هيسل أساسيًّا في هذا الصدد. وهيسل هو كاتبٌ جعلت منه حساسيته المتروبولية العالية وقدرته التعبيرية الحادة مهندسًا مدينيًّا إيروسيًّا من الطراز الأول. وكان بنيامين يراجع عمله بكل حماسة؛ ولا سيما رواية برلين السرّية[1188] عام 1927، ورحلته المدينية الطويلة المشي في برلين[1189]. ورأى أنه لا يقدم المثال المعاصر الحاسم للمتسكع بوصفه قارئ البيئة المدينية المفترس والمتميّز فحسب[1190]، بل يعيد تفسير شخصيته بوصفها شخصية للذكرى كذلك؛ بل بوصفها ذات/موضوع الذاكرة؛ فبالنسبة إلى المتسكّع، ليست المدينة مجرد كون سميولوجي يجب فكّ رموزه، بل مكان يقوي الذاكرة، ومكان مشبع بالذكريات ومثير لها في آنٍ معًا[1191]. إذ يحمل مشهد المدينة ما تبقى من بصمة الماضي وبصمة من لم يعودوا أحياء[1192]، وهي آثار تمثل سلسلة من التنبيهات للسائر على قدميه في الزمن الحالي. والحال، أن تجربة الصدمة التي تسم المتسكع تنتجُ عن ارتجاجات الذاكرة، لا عن الحشد المتدافع فحسب[1193]، حيث يتعرض المتسكع، في كسله وشرود ذهنه، إلى مصادفات أشبه بلحظات «السُّكر الاستعادي»[1194]. وتأتي قدرته على استعادة الذكريات من ملاحظته مشهد المدينة في حالة من اللهو، أي فقدان التركيز نفسه الذي يميّز مرتاد السينما ويرفعه.

تحمل مراجعة بنيامين لعمل المشي في برلين العنوان اللافت «عودة المتسكع». وتأخذ هذه «العودة» شكلًا زمانيًّا ومكانيًّا على حدّ سواء؛ فمن جهة أولى، يعود التسكع، الذي ظننا أنه أصبح

من الماضي، إلى الظهور ثانية بشكلٍ مفاجئ «في برلين من بين كل الأماكن، حيث لم يزدهر قطّ»[1195]. فالمتسكع الذي دُفع به بصورة فظة خارج الشوارع الباريسية و/أو نزل إلى مرتبة رجل الإعلانات المتنقل عاد للتجسّد في برلين المعاصرة بأعجوبة. ومن جهة أخرى، يعود المسافر/المنفيّ إلى مدينته الأم بهدفٍ وقدرةٍ على الإدراك لا تجدهما إلا عند ابن المدينة الأصلي. وبالمشي في برلين، يعود الشخص البالغ إلى طفولته:

لا يجذب المظهر السطحي - الغريب والرائق المنظر - سوى الشخص القادم من الخارج، حيث يتطلب تصوير المدينة مثل مواطنها الأصلي بواعث أخرى وأعمق: بواعث الشخص الذي يزور الماضي لا الأماكن الأجنبية. وسيكون للرواية التي يقدمها ابن المدينة الأصلي شيئ متقاطع مع ذكرياته دائمًا، وليس من باب المصادفة أنّ الكاتب أمضى طفولته هناك[1196].

تمثل تأملات هيسل عنصر الإلهام الرئيس لذكريات بنيامين التي تخص برلين: «يوميات برلينية» و«طفولة برلينية في مطلع القرن العشرين». و«يتقاطع هذان العملان مع ذكرياته» بصورة واضحة، لكن بنيامين يشدد على أهمية ألا يُنظر إليهما بوصفهما مجرد عملين من السيرة الذاتية:

مهما يكن امتداد الذكريات، فإنها لا تصل دائمًا إلى سيرة ذاتية. أما هذه الذكريات فبالتأكيد لا يمكنها ذلك، وإن كانت تخصّ سنواتي في برلين التي أركز عليها خصوصًا هنا؛ ذلك أنّ السيرة الذاتية ترتبط بالزمن والتسلسل وما يؤلف تدفق الحياة المستمر، بينما أتحدث أنا هنا عن المكان وعن اللحظات وضروب الانقطاع[1197].

في الواقع، ثمة سلسلة معقدة وكاملة من الألعاب الديالكتيكية في دراسات برلين التي تتجاوز معايير السيرة الذاتية: بين المكان والزمان، الذاكرة والتسكع، البعد والقرب، الذاكرة الإرادية واللاإرادية، البالغ واليافع، من «النظرة الأولى» ومن « النظرة الأخيرة».

تُفصح كتابات برلين عن علاقة معقدة بين المدينة والذاكرة الفردية. إنها تقدّم البيئة المتروبولية كما تبدو في الذاكرة، مثل طيفٍ واسعٍ من مختلف المنشآت والصور والتداعيات: ذكرى المدينة الحديثة. وفي الوقت نفسه، يأخذ فعل التذكر هذا شكلًا محددًا - شكل الذاكرة اللاإرادية ذاك - تشترطه «أقسى ضرورات»[1198] الوجود المديني. ويعبّر بنيامين عن الخصائص المميزة للذاكرة المدينية، إذ تنطوي الكتابات البرلينية على ذكريات في المدينة وعنها.

يتأمل بنيامين، في «يوميات برلينية»، في إمكانية إكساب الذاكرة شكلًا مكانيًّا، حيث يشير إلى مسألة متواصلة: «عملت طويلًا، بل لسنوات عدة، على فكرة رسم ميدان الحياة على الخريطة بشكلٍ جغرافي. تخيّلت في البداية خريطة عادية، لكني أميل الآن إلى خريطة عامة للجماعة في مركز المدينة، إن كان ثمة شيء من هذا القبيل»[1199]. ويضيف بنيامين بعد محاولته رسم هذه الخريطة ثم فشله: «على أي حال، إذا أردتُ أن أعيد تنظيم حدودها في فكري الآن من دون طرحها بشكل مباشر، سيكون عليّ أن أتحدّث عن متاهة»[1200]. ولا تحيط صورة المتاهة بالبيئة المدينية المحيرة والمربكة فحسب، بل وبتلافيف الذاكرة ومركّباتها كذلك[1201]. وكي تدع الذاكرة تستحوذ عليك كما تفعل المدينة لا بد لك من الممارسة. وهنا يمكن النظر إلى تعرّجات الذاكرة اللاإرادية على أنها هي نفسها أشكالٌ من التسكع في الزمن تشبه تطوافات المتجوّل المديني. وثمة تقاطعٌ بين الحلم والتذكر والتسكع من جهة وغير قصدي والتصويري والمُسكر من جهة أخرى. وتجتمع هذه الصيغ التجريبية الثلاث في مقطعٍ كاشف:

المتسكع هو إبداعُ باريس. والعجب أنها لم تكن روما. لكن ربما سيُجبر فعلُ الحلمِ نفسه في روما على التنقل في شوارع معبدة بشكلٍ جيد. ألن تكون تلك المدينة التي تعج بالمعابد والساحات المسوّرة والأضرحة القومية قادرة على الدخول بشكل كامل وغير مجزأ إلى أحلام الشخص العابر، مع كل حجرة رصيف، وكل لافتة محل، وكل درج، وكل بوابة؟ إن الذكريات العظيمة واللحظات التاريخية المثيرة؛ كلّها أمور تافهة بالنسبة إلى المتسكع، الذي يسعده أن يتركها للسائح. كما سيكون سعيدًا بمقايضة كل ما لديه من معلومات حول أحياء الفنانين ومساقط رأسهم وقصور الأمراء مقابل رائحة عتبة متآكلة أو لمسة حجر قرميد؛ أي ما يثير حماسة أي كلب طاعنٍ في السنّ[1202].

تظهر نقطتان هنا: الأولى، إننا نتذكر توصيف بنيامين لأتغيت، على الرغم من أن المقطع يعود إلى تاريخ أسبق من المقالة حول التصوير. لكن العلاقة مع التصوير لها أهميتها في هذا الصّدد، حيث يرى بنيامين أنّ عمل هيسل برلين السرية «يقترب من الجانب التقني من المونتاج التصويري»[1203]. وفي الحقيقة، إذا كانت مهمة الكاتب الراديكالي هي «مباشرة التقاط الصور»، فإنّ هيسل هو الرائد في هذا الشأن؛ إنه مهندس جمالي متعدد التقنيات لمشهد المدينة ومن الطراز الأول. والنقطة الثانية، يظهر المتسكع بوصفه شخصًا حسّاسًا لتاريخ مضاد سري للمدينة ومعجبًا به، وهو تاريخ تخفيه واجهاتها التذكارية وسطوحها الخادعة. فالمتسكع «يطلق التاريخ بعكس

التيار»، ولا يحتكّ كتفه مع الحشد فحسب، وبذلك تتحول المدينة لا إلى نصّ للقراءة بل إلى جملة واسعة من النصوص المتداخلة والمتراكبة بعضها فوق بعض في طِرْس ينبغي فكّ رموزه.

المتسكع «ينقّب ويتذكّر». وفي الواقع، يصبح تشبيه التنقيب الأثري صورة بلاغية محورية في تعبير بنيامين عن العلاقة بين المدينة والذاكرة، وبين أشكال مختلفة من الذاكرة:

على من يسعى إلى الاقتراب من ماضيه الدفين أن يتصرّف كما لو أنه رجل حفريات [...]. بالفعل، إنّ نجاح الحفر يحتاج إلى وضع خطة. لكن هذا لا يغني عن التحقق الحذر من مكان تجريف المجرفة في غور التربة الطينية، وإنك لتخدع نفسك بالاعتقاد أنك فزت بأثمن جائزة عندما لا تحتفظ سوى بقائمة اكتشافاتك في سجل، تاركًا الفرحة المظلمة بمكان الاكتشاف نفسه. والبحث العقيم جزءٌ من هذا الأمر بقدر ما هو البحث الناجح، وبالتالي يجب ألّا يسير التذكر في أسلوب الحكاية، ناهيك عن أسلوب التقرير، بل يجب أن يضرب في مجرفته أماكن جديدة تمامًا، بأدقّ أسلوبٍ ملحمي وعاطفي، وأن ينبش في الأماكن القديمة طبقات عميقة لم يسبق له الوصول إليها من قبل[1204].

يبدو عمل الذاكرة الإرادية واللاإرادية هنا لحظتين تكميليّتين لا مضادتين إحداهما للأخرى؛ إذ يجب أن تؤدّي «الخطة» الرسمية للبحث عن الآثار ومصادفات «البحث العقيم» دورهما في آن معًا ليكون التذكر مثمرًا. ومن جهة أخرى، يفضل بنيامين على نحو جليّ «الملحمي والعاطفي» والإيقاع المتقطع للمسرح البريختي وهزل «الحكاية الخرافية الديالكتيكية» الخبيث.

ترتبط هذه الموضوعات الزمانية والمكانية بأفكار القرب والبعد، الحميمية والتغريب، الطفل والرّاشد. من جهة أولى، يشعر المتسكع ابن المدينة بالراحة والانسجام بصورة مضاعفة، فهو ليس في أنسب بيئة له فحسب، وهي بيئة المتروبول، بل وفي مكان مألوف بالنسبة إليه أكثر من سواه، أي مدينته الأم. ومن جهة أخرى، يبقى المتسكع غريبًا؛ إذ يبقى عرضة لنزعات الوجود المديني المستلِبة، وبعيدًا عن تجارب طفولته. وتحلُّ الرحلةُ إلى الماضي محلّ السفر لمسافات[1205]. وفي برلين، كما هي الحال في موسكو، «تبدأ مرحلة الطفولة لحظة وصول المرء»[1206]. والطفل هو، بالتأكيد، الشخصية رقم واحد في ما يتعلق بالتملّك والتقدير من خلال اللمس في دنيا الأشياء. فعندما يصبح المرء طفلًا من جديد، و/أو يتذكر طفولته، يعود إلى زمن يكون فيه «مختلطًا بالناس والأشياء عن كثب». ومن خلال التذكر، يخضع مشهد المدينة لعملية «تضخيم»[1207]؛ إذ ثمة تلاعب لافت في المنظورات يفعل فعله هنا، فالشخص البالغ الذي يتذكّر - وهو الذي أتقن مشهد المدينة في حالة من

اللهو بوصفه مواطنًا أصليًّا - يسترجع انطباعات وتجارب الطفل الذي كانت المدينة بالنسبة إليه لا تزال غير مألوفة ولا مُكتَشفة. ولا يمكن موازنة نظرة الوافد الجديد هذه، التي تبدو نظرة ساذجة وتصدّق كل شيء، بنظرة ابن المدينة الأصيل، بل يجب وضع طريقتي الرؤية هاتين جنبًا إلى جنب بحيث يمكن تبيّنهما بصفتهما، باقتباسنا عبارة أدورنو، «نصفين ممزقين لحرية متكاملة»[1208].

في الواقع، يمنح بنيامين «النظرة الأولى» للطفل أهمية خاصة، حيث إنه ألّف دراساته البرلينية في بداية الثلاثينيات، أي في الوقت نفسه الذي بدأ الإرهاب النازي يجعل حياته في العاصمة الألمانية أمرًا مستحيلًا. وكُتبت هذه النصوص من الموقف المحفوف بالمخاطر الذي يحدّق بلاجئٍ محتمل، لا من موقف المواطن الأصلي المريح. وتستعيد نصوص بنيامين تجارب طفولته البرلينية في اللحظة التي أجبر فيها على توديع المدينة وداعًا أخيرًا وبائسًا. ولا تصبح برلين واضحة إلا في آخر لحظات الرحيل[1209]. وبذلك تكون «يوميات برلينية» و«طفولة برلينية في مطلع القرن العشرين» أكثر من مجرد ممارسات في السيرة الذاتية. إنهما تركيبان هشّان تشكلا في لحظة تاريخية معينة، عند تصالب «النظرة الأولى» للطفل مع «النظرة الأخيرة» للمنفى الوشيك. ويمثلان اللوحات البرلينية لبنيامين، صورٌ ثمينة عن مناطق سابقة وأماكن تمرّ وتمضي، كتبها الشخص الذي يلقي تحية الوداع بإلحاح «الحب من النظرة الأخيرة» واتّقاده، وما يسببه من حزن ويأس.

ملاك التاريخ وصورة الماضي

شكلت دراسات بنيامين البرلينية، بالتقاطها مشهد المدينة في الماضي القريب، تجارب في كتابة تاريخ سري ونقدي، تاركةً بذلك بصمتها الواضحة على مشروع الممرات. وأدرك بنيامين قبل وقت طويل حاجة مشروع الممرات إلى تمهيد معرفيّ منهجيّ خاص به مثل دراسة مسرح الرثاء التي سبقته[1210]. وعلى الرغم من أنه بدأ يرى أن دراسات برلين تمثل أنموذجًا تأريخيًّا غير ملائم لِما قبل تاريخ الحداثة[1211]، فإن موضوعات «اليوميات» و«الطفولة البرلينية»: فقدان الذاكرة والتذكر، الوصف والتوقّف، التركيب وسباق الماضي والحاضر، تنبّأت على نحوٍ لا يدع مجالًا للشكّ بملاحظات بنيامين المتشذّرة التي تتعلق بهذا التمهيد، و«الالتفافة N» (في نظرية المعرفة. نظرية التقدم)، و«أطروحات في مفهوم التاريخ» عام 1940 التي يذيع صيتها الآن باستحقاق، وبعض أجزاء «الحديقة المركزية». والأهم من ذلك أن فكرة بروست حول الذاكرة اللاإرادية ألهمت فكرة بنيامين حول «الصورة الديالكتيكية» وبعثت الرّوح فيها.

تنطوي تأملات بنيامين التأريخية على جانبٍ هدّام وآخر بنّاء. فهي، أولًا، سعت إلى الاشتباك نقديًّا مع ممارسات تاريخية تقليدية، وبالتحديد، إلى الكشف عن تزييفات ما دعاها بنيامين بـ «التاريخانية» واستيهاماتها التي تجسّدها مبادئ غوتفريد كيلر وليوبولد فون رانكه[1212]. وثانيًا، ركزت على توضيح جملة جديدة جذريًّا من الضرورات والتقنيات التي تضمن فهمًا وتمثيلًا ماديين حقيقيين للماضي. هكذا، تجمع هذه المبادئ التأريخية بصورة متينة اثنتين من أهم أفكاره وأكثرها صمودًا: تدمير الماضي وإعادة تشكيله في الحاضر بصورة متواصلة - أي مفهوم الحياة اللاحقة - وتقنيات البناء والتركيب التصويريَّين التي يضطلع بها المهندس المتعدد التقنيات.

يحدد بنيامين على نحوٍ بيّنٍ، في ملاحظاته المتعلقة بالـ «إطروحات»، ما يعدّه المسلّمات الثلاث الخاطئة التي تقوم عليها الرؤية التاريخانية: الأولى، ادعاء وجود «تاريخ عالمي [Universalgeschichte]»[1213]؛ والثانية، تفضيل السرد التاريخي، أي التاريخ بوصفه «شيئًا يَسمحُ بروايته»[1214]؛ والثالثة، التشديد على «التعاطف» التاريخي. فعند التاريخاني أن الماضي يمكن تحديده بسهولة، وهو جامعٌ ومعلومٌ بصورة لا لبس فيها. وبذلك يقوم افتراضه على غياب النظرية والوساطة بحدّ ذاتها، الأمر الذي يسفر عنه «التمثيل البسيط للحقائق الصرف» غير الديالكتيكي، وهي التهمة التي وُجّهت إلى بنيامين نفسه في السابق[1215]؛ إذ ترى التاريخانية أنَّ واجب المؤرخ هو وصف الماضي بطريقة يفترض أنها غير مشوبة بمصالح الحاضر، أي «سرده كما كان». ويقيم المؤرخ «علاقة سببية»[1216] بين الأحداث ويضعها في تسلسلٍ يتبع منطقًا خطيًّا[1217]، ويربط بينها في نوعٍ من السرد البسيط[1218]. ويجري فهم التاريخ على أنه سيرورة غائية وسلسلة يسمها التراكم والتطور والترقّي، بوصفه تقدمًا بشريًّا حميدًا. كما يبدو الماضي بالنسبة إلى التاريخانية «مثاليًّا»: إنه منتهٍ وكاملٌ وخالٍ من الشوائب المعاصرة، وهو يقبل السرد بسهولة وبصورة كاملة، ويقوم على تحسّنٍ غير متقطّع ويبلغ ذروته في الحاضر المستنير.

يقدم بنيامين نقدًا عنيفًا يطاول هذه السذاجة والتفاهة؛ فهو يرى أن التاريخ ليس ثابتًا أو منتهيًا، بل يُبنى (من جديد) في حياته اللاحقة إلى ما لا نهاية[1219]. وتصبح صورة الماضي مصدرًا للصراع والنزاع المعاصرين وبؤرة لهما، إذ يخضع ما كان قائمًا إلى الطّمس والفهم (الخاطئ) بصورة دائمة. كما إن الماضي حساسٌ ومعرض للخطر باستمرار، وهذا بدوره يضع «الحاضر في وضعٍ حرج»[1220]. ويدرك المؤرخ الحقيقي، المادّي التاريخي، ضرورة التصرف بحزم في ظل

شروط اليوم، التي تنذر بسوء، بغية إنقاذ هذا الماضي المعرّض للخطر. وينبغي النظر إلى الماضي والحاضر بوصفهما جزءًا من «حالة طوارئ»[1221]. يكتب بنيامين:

لا يعني التعبير عن الماضي تاريخيًّا إدراكَه «بالشكل الذي كان عليه فعلًا» (رانكه)[1222]. بل يعني أن نقبض على الذكرى عندما تبرق في لحظة الخطر [...]. يؤثر الخطر بمضمون التقليد ومستقبِليه في آنٍ معًا. وينتظرهما التهديد نفسه: التحوّل إلى أداة في يد الطبقة الحاكمة [...]. سيتمتّع ذلك المؤرخ وحده بموهبة تأجيج شرارة الأمل في الماضي، ذاك الذي لديه اقتناع راسخ بأنَّ الأموات أنفسهم لن يكونوا في مأمن من العدو في حال فوزه. وهذا العدوّ لم يكفّ عن الانتصار بعد[1223].

ذلك الميت المجهول والمنسي وغير المأسوف عليه هو من ينبغي إنقاذه تحديدًا؛ إذ يشهد المؤرخ النقدي على صراعات الموتى المجهولي الهوية وعذاباتهم التي كابدوها، وهم تلك الجموع التي أودعها المؤرخون التقليديون طيّ النسيان.

يرى بنيامين أنَّ فقدان الذاكرة هذا هو النتيجة الحقيقية لـ «التعاطف» التاريخي الذي تنادي به التاريخانية:

يتساءل الشخص مع من يتعاطف أتباع التاريخانية فعلًا. والجواب لا مفرّ منه: مع المنتصر. وجميع الحكام هم ورثة الذين انتصروا قبلهم. وبالتالي يكون المستفيد من التعاطف مع المنتصر هو الحكّام دائمًا وأبدًا. ويشارك كلّ من خرج منتصرًا إلى اليوم في موكب النصر الذي يخطو فيه حكام الحاضر فوق أولئك المتمددين على الأرض بلا حول أو قوة[1224].

لكن ماذا عن أولئك «المتمددين على الأرض»، الخاسرين، والمُضطهَدين؟ ماذا عن تاريخهم الخاص بهم، وتقليدهم المختلف نوعًا ما؟ يصبّ المادّي التاريخي تركيزه على هذا الجانب المعاكس من التاريخ تحديدًا؛ ذلك الماضي المُخرَس الذي يمكن أن يكون هدّامًا. ويشدد بنيامين، كما هو معروفٌ عنه، على واجب المؤرخين «إطلاق التاريخ بعكس التيار»[1225] لفضح اتّفاقه مع القويّ تحت الطاولة.

يرى بنيامين أنّ «مهمة التاريخ» هي «تناول تقليد المضطهَدين»[1226]، لأنّ بداخله يكمن مصدر إلهام صراعات الحاضر الثورية[1227]. إنه تاريخ مهشّم، تاريخ متقطّع تتخلله الكوارث[1228].

فمن وجهة نظر المضطهَد، «التقدم» هو فقط تحسين الوسائل التقنية لصالح الاستغلال المتفاقم للطبيعة والبشرية والسيطرة عليهما أكثر فأكثر. ويُحدث بنيامين هنا بصورة واعية قطيعة لا مع الفكر التاريخاني فحسب، بل مع الماركسية الأرثوذكسية كذلك. فالماركسية تتواطأ بشكلٍ غير متعمد مع فكرة التقدم، وذلك بتصوّرها تاريخ البشرية بوصفه سيرورة غائية أساسها منطق التغير التكنولوجي والصراع الطبقي، وهي سيرورة تؤدي لا محالة إلى الثورة البروليتارية وإلى خلق مجتمع لا طبقي[1229]؛ إذ يلاحظ بنيامين، في صورة مجازية تنشد المهندس الهيدروليكي: «لا شيء أفسد الطبقة العاملة الألمانية أكثر من فكرة أنها كانت تتحرك مع التيار. فهي عدّت التطورات التكنولوجية شلال التيار الذي كانت تعتقد أنها تتحرك معه»[1230]. فبالنسبة إليه، الثورة ليست إعادة شقّ قناة لهذا السّيل بقدر ما هي بناء سدّ أمامه. والتحول الثوري هو وقفٌ في التاريخ لا ذروة التاريخ. ويتناول في ملاحظاته الخاصة بالـ «أطروحات» هذه الفكرة مستخدمًا استعارة مختلفة نوعًا ما: «قال ماركس إنَّ الثورات هي قاطرات تاريخ العالم. لكن ربما لا يكون الأمر كذلك إطلاقًا. ربما تكون الثورات هي شدّ فرامل الطوارئ على يد أجيال البشرية التي تسافر في هذا القطار»[1231].

إنَّ لحظة التمزّق التاريخي لحظة جوهرية أكانت توقفًا اضطراريًا أم خروجًا عن السكّة دبّره أحد المخرّبين[1232]. ويُضمر بنيامين في نفسه، مثل بودلير، أمنية يشوع: تجميد العالم. والعامل المؤثر هنا ليس الماركسية بقدر ما هو الخصائص المشيحانية التي تسم كتابات بنيامين الأولى، حيث تجمع «الأطروحات» صراحة الأفكار اليهودية مع الماركسية لتشكيل سلسلة من الشذرات «اللاهوتية السياسية». ويبدأ بنيامين بالصورة التي تعلق في الذّهن لـ «دمية» تلعب الشطرنج «في زيّ تركي»، وهي إنسان آلي يحرّك يديه سرًّا «أحدبٌ صغير»، وهذا الأخير «لاعب شطرنج خبير» يختبئ داخل طاولة الشطرنج. ويعلق بنيامين قائلًا: «يمكن المرء أن يتخيل مقابلًا فلسفيًّا لهذه الآلة. والدمية التي تدعى «المادية التاريخية» ستربح في كل المناسبات. ويمكنها مضاهاة أي شخص إذا لجأتْ إلى خدمات اللاهوت، المتيبّس اليوم ويجب أن يبقى بعيدًا عن الأنظار كما نعلم»[1233]، حيث تتورط المشيحانية والمادية التاريخية في مؤامرة سرية بشكلٍ غريب. وهذا ما يذهب أبعد من قيام الأفكار اللاهوتية والسياسية بتصحيحات ضرورية متبادلة. وينطوي تأمل بنيامين على تداخل بين لغة الثورة ولغة الخلاص والإنقاذ لا على مجاورة بينهما[1234]. وعلى هذا النحو، يضع بنيامين الانقطاع الثوري في التاريخ على يد البروليتاريا في صفتٍ واحد مع الوقف المشيحاني لما يحدث نتيجة ظهور المشيح؛ إن لم نقل إنه يوازي بينهما[1235]. في الواقع، إنَّ رؤية بنيامين لانفتاح الماضي، والضرورة الملازمة لـ «تنقيب وتذكّر» تقليد المضطهَدين، كما يشير هوركهايمر، هي

رؤية مشبعة بالـ «مفاهيم اللاهوتية»، وتتخذ أساسًا لها فكرة الدعوة الأخيرة إلى الحساب، أو يوم القيامة[1236].

علاوة على ذلك، تكتسب بعض الصور والأفكار اللاهوتية السابقة، في الـ «أطروحات»، طابعًا نقديًّا جديدًا، ولا سيما الملاك الجديد؛ إذ يقدم بنيامين قراءة منقحة لرسم الفنان كلي (Klee) المُلهم. وعوضًا عن «الملاك الجديد» بوصفه صورة العابر والزائل، تصبح الصورة الآن صورة «ملاك التاريخ»[1237]، وهو شاهدٌ مسكينٌ على مسار التاريخ الإنساني الكارثي:

وجههُ ملتفتٌ صوب الماضي. وحيث نتصور سلسلةً من الأحداث، يرى كارثةً واحدةً لا تني تكوّم الأنقاض فوق الأنقاض وتلقيها عند قدميه. والملاك يودّ أن يبقى، وأن يحيي الموتى، ويجمع ما تحطّم. لكنَّ عاصفةً تهبُّ من الفردوس، وقد أمسكت بجناحيه بتلك القوة حتى لم يعد بوسعه أن يضمّهما، وراحت تدفعه بصورة لا تُقاوَم نحو المستقبل الواقع خلفه، في حين يعلو أمامه الحطام حتى يبلغ عنان السماء. ما ندعوه التقدم هو هذه العاصفة[1238].

ويواجه الملاك، مثل كاتب المجاز الباروكي، أمارات موت التاريخ، أي الماضي كما لو أنه رأس ميت، أو جثة[1239].

لا تجد حالة الأشياء المدمرة هذه أو تقليد المضطهَدين المحطّم تعبيرهما الملائم في سردية ملتحمة؛ فهما لا يظهران إلا في الشظايا والأنقاض والفتات. وعلى هذا الأساس، ينبغي للمؤرخ المادي أن يطوّر ممارسات تناسب ما هو متباين ومتقطع. فلا ينبش هذا المؤرخ الماضي بحثًا عن الجوائز والغنائم، بل ينقذ فضلاته مرتديًا عباءة جامع النفايات المحزنة؛ ذلك أنّ هذه الأنقاض التاريخية مقدّرٌ لها أن تتفعّل[1240] في صراعات المضطهَدين اليوم[1241]. ويفجّر المؤرخ استمرارية التاريخ الزائفة[1242]، ويحرر صورها المتعددة، ويعيد تأليفها على شكل تراكيب نقدية في الحاضر. ويتوافق المونتاج السريالي مع ضرورة البناء المتشظي، ويسهّل التمثيل البصري ويضعه في المقدمة، كما يقود إلى إعادة تقويم «توافه وقمامة» التاريخ التي يجاور بينها. يتأمل بنيامين قائلًا:

بأيِّ الطرق يمكننا أن نجمع بين الصفاء الشديد وتحقيق المنهج الماركسي؟ ستكون المرحلة الأولى من هذه المهمة هي نقل مبدأ المونتاج إلى التاريخ، أي تكوين التراكيب الكبيرة من أصغر القطع وأدقّ المكوّنات. وفي الواقع، أن نكشف من خلال تحليل اللحظة الفردية الصغيرة عن الحدث الكامل بكلّ وضوح [...]. وفهم بناء التاريخ بحدّ ذاته[1243].

إنه مقطع مهم، لأنه يكرر، من ناحية أولى، مهمة البناء التاريخي من حيث هي ممارسة في الهندسة المعمارية؛ ومن حيث هي، تحديدًا، تشكيل بنى مهمة عن طريق التركيب الصّبور للمكونات الفردية الصغيرة. ومن ناحية ثانية، تحتوي أيّ شذرة من الشذرات البنيوية على إشارة إلى الكلّية أو صورة لها. فليست الأنقاض والبقايا التاريخية التي يستخدمها المؤرخ الحقيقي ويفعّلها إلا مونادات. وتصبح المادية التاريخية هنا مشروعًا في المونادولوجيا المُنقِذة[1244]. ومن ناحية ثالثة، تتكشف أصول مبدأ المونتاج وطبيعته الحقيقية بصورة جلية. وليس فهم بنيامين للمونتاج بوصفه نسقًا من الشذرات المونادولوجية المصنوعة بدقة سوى نسخة راديكالية - وربما نسخة سينمائية - من مفهومه السابق حول التركيب بوصفه لوحة فسيفسائية. هكذا، لن ينطوي التمهيد التأريخية اللازم لـ مشروع الممرات على قطيعة مع «تمهيد» نصّ مسرح الرثاء «المعرفي النقدي» بقدر ما سينطوي على إعادة صياغة لبعض عناصره المنهجية الرئيسة، وترجمتها إلى سجل سياسي جديد.

يجمع المادي التاريخي عناصر من الماضي والحاضر تثبت أنها غير مستقرة وقابلة للاشتعال عند تركيبها بعضها فوق بعض إلى حدّ كبير، على الرغم من أنها قد تكون خاملة وغير ضارة بصورتها المنعزلة. ويمثّل المونتاج السريالي أنموذجًا للبناء، لكنّ سُكْرَ السريالية مع صور الحلم يجعلان منه شريكًا لا يمكن الاعتماد عليه في معالجة الديناميت التاريخي. هكذا، يزيح نسجُ بروست التذكر والنسيان معًا لغة الحلم والاستيقاظ في تأملات بنيامين التأريخية عن مكانها. ويعيد بنيامين تشكيل لحظة الصحوة بوصفها لحظة تذكر يستعيد فيها الحاضر صورة من الماضي، وبوصفها «وقت القدرة على التمييز الآن»[1245]. ويصف هذا التصالب بين الآن والهنا وذلك الزمان والمكان باعتباره شكلًا من الإشراق سريع الزوال: «ليست المسألة أنَّ ما هو ماضٍ يسلّط ضوءه على ما هو حاضر، أو ما هو حاضر يسلّط ضوءه على ما هو ماضٍ: بل إن الصورة هي ما يلتقي فيها ما كان قائمًا بلمح البصر مع الآن لتشكيل تركيب. وبعبارة أخرى: الصورة هي الديالكتيك المتجمّد»[1246]. «الديالكتيك المتجمّد»، الفكرة التي طُرحت أول مرة في ما يتعلق بالانقطاع والإيمائي في المسرح الملحمي، هو «وقف»[1247] في السيرورة التاريخية آنذاك والآن، وهو ما يمكّن التركيب من أن يكتسب كيانًا لحظيًّا، ويسمح لصورة أن تتشكل: «الصورة الديالكتيكية». تظهر الصورة الديالكتيكية في لحظة من الاضطراب والاتصال الموقتين، داخل دوامة في مجرى التاريخ، عند نقطة الأصل. وكما تجد فكرة التركيب صنوًا معاصرًا في المونتاج، كذلك ربما تعثر فكرة الأصل الصوفية، عند بنيامين، على نظيرٍ دنيويٍّ غريب في اللقطة التصويرية وتجميد إطار الشاشة السينمائية. وينطوي التصوير، مثل الأصل، ومثل الصورة الديالكتيكية، على لحظة من

الانطواء في الزمن، لحظة من التركيز والتكثيف الموقتين[1248]. ونعثر في «تاريخ موجز للتصوير» على أولى الإشارات إلى الصورة الديالكتيكية في مفهوم «شرارة الطارئ»[1249] الذي يصل بين الماضي والحاضر. وفي حين أنَّ التشبيه الأساسي الذي يستخدمه بنيامين للصورة الديالكتيكية هو ومضة البرق[1250]، يلاحظ كونرسمان، من بين آخرين[1251]، بذكاء أن

استعارة اللقطة التصويرية تحيط بعدد من تلك الخاصيات التي تميّز شروط هذا التأريخ وصيغه وتوضّحها: سرعة زوال الفرصة التي تقدم نفسها؛ الفجائية التي تظهر بها الفكرة؛ لحظية الحقيقة التي يقال إنها راسخة؛ عابرية التركيب الزماني المكاني الذي يجب أن يتصرف المرء فيه؛ تصور الماضي بوصفه صورة تتلقى إشراقها من الإحالات إلى الحاضر[1252].

إضافة إلى ذلك، يدرك المادي التاريخي في الصورة الديالكتيكية تحديدًا ذاك الذي جرى طمسه أو تغبيشه في الماضي ويحافظ عليه، أي «اللاوعي البصري» للتاريخ[1253]. والصور الديالكتيكية هي صور تاريخ صغيرة. ولذلك، ربما تكون أكثر الصور إثارة للاهتمام وترددًا إلى الذاكرة، بالنسبة إلى بنيامين كما هي الحال بالنسبة إلى رولان بارت - أي تلك الصور التي لا تزال فيها آخر آثار الهالة - هي صور الموتى الشخصية، أو بعبارات بارت، صور أولئك الميتين أو من هم في طريقهم إلى الموت، أولئك الذين ينتظرون «كارثة وقعت بالفعل»[1254]، بحيث نصبح، عند توجيه أنظارنا إلى وجوههم، أنبياء ينظرون إلى الخلف: مثل ملاك التاريخ.

يجدر بنا أن نوضح هنا فرقًا مهمًّا: الصورة هي أداة تساعد على تذكّر الأشياء بشكلٍ مستمر، في حين أنَّ الصورة الديالكتيكية هي لحظة عابرة من التذكر[1255]. فالذاكرة هي ما يعرّض الماضي إلى «ضروبٍ لا نهاية لها من الإقحامات»، وهي ما يجعله غير مكتمل وقابل للتنازع. يقول بنيامين في ردٍّ معبّرٍ على التماس هوركهايمر يوم القيامة:

ما «حدّده» العلم، يمكن أن تعدّله الذاكرة. وهذا الوعي يمكنه جعل (السعادة) الناقصة كاملة، و(المعاناة) الكاملة ناقصة. وذاك هو اللاهوت: لكن لدينا في التذكر تجربة تمنعنا من تصور التاريخ على أنه غير لاهوتي في الأساس، كما لن تجيز لنا أن نكتبه بمفاهيم لاهوتية مباشرة[1256].

تتوازى الصورة الديالكتيكية مع شكلٍ معيّنٍ من التذكر، ذلك المفاجئ والعفوي، غير قصدي ولكنه مع ذلك شديد ومكثّف: الذاكرة اللاإرادية. ويكتب بنيامين: «المعرفة التاريخية غير ممكنة إلا في لحظة تاريخية. والمعرفة في لحظة تاريخية، على أيّ حال، هي معرفة من لحظة معينة دائمًا.

وبينما يتحد الماضي في هذه اللحظة - ويشكل صورة ديالكتيكية - فإنه يدخل الذاكرة اللا إرادية للبشرية»[1257]. والصورة الديالكتيكية، مثل الذاكرة اللاإرادية، هي لحظة إنقاذ وتخليص[1258]، ولحظة تبعث عليها أسرعُ الآثار زوالًا وأشدُّها تفاهة: لمحة، رائحة، مذاق، عبارة. وبذلك، تقبض الصورة الديالكتيكية على ما هو على وشك التلاشي إلى الأبد:

تندثر صورة الماضي الحقيقية بسرعة. ولا يمكن التقاط الماضي إلا على شكل صورة تومض لحظة إدراكها ولا يمكن رؤيتها مجددًا أبدًا. «لن تهرب الحقيقة منّا»: تعيّن كلمات غوتفريد كيلر هذه من منظور التاريخانية النقطة المحددة التي تخترق المادية التاريخية فيها التاريخانية. فكل صورة من الماضي لا يتبيّنها الحاضر بوصفها اهتمامًا من اهتماماته تنذر بالاختفاء من غير رجعة[1259].

في هذا المقطع تمامًا تظهر لنا أهمية قصيدة بودلير «إلى عابرة» ودلالتها الكاملة؛ إذ يرى بنيامين أن السوناتة أكثر من مجرد مثال أنموذجي عن تجربة الحداثة وجمالياتها ومسرّات اللحظة العابرة وآلامها. في الحقيقة، إنها أكثر من مجرّد صورة من الذاكرة اللاإرادية البروستية، الاستحضار المراوغ للأماكن والأوقات السابقة. وليست «إلى عابرة» أقلّ من صورة للتاريخ (صورة التاريخ)، ومجاز للصورة الديالكتيكية؛ شخص جميل وأخاذ يلمحه المتسكع السّائم وسط الحشد الدوّار. تبادل للنظرات، فبصيصٌ من الحبّ. ثم يختفي الطّيف ويتلاشى إلى الأبد في الجموع المتروبولية. الأمر كما لو أن الملاك الجديد سيظهر لا في حضرة الله، بل أمام ملاك التاريخ. والسوناتة هي شهادة على هذه اللحظة. وعلى المؤرخ أن يعبّر، مثل الشاعر، عن هذه المواجهة القصيرة، وأن يحفظ وعدها. فهذه القصيدة هي مجازٌ للأمل في الخلاص وخلاص الأمل. وبالنتيجة، فإنّ رؤية بنيامين التاريخية هي بكلّ تأكيد ذلك المظهر الثمين والانفعالي للحب من النظرة الأخيرة.

خلاصة

بينما رأى بنيامين صراحة إلى دراسة مسرح الرثاء على أنها لحظة اختتام نصوص «الدورة الألمانية» في منتصف العشرينيات، فإنّ «الدورة الباريسية» اللاحقة التي افتتحها شارع ذو اتجاه واحد لم يُكتب لها نهاية قطّ؛ إذ عبّر بنيامين عن الأفكار والموضوعات التي شغلت فكره في كثرة من «المقدمات»، لكن المشروع الذي كان من المفترض أن تنضمّ إليه، وتستقي دلالتها منه -

أي ما قبل الحداثة - بقي غير مكتوب. وهو أمرٌ ليس بغريب على مفكر فضّل ما يوفّره الاستطراد من ملذات على الراحة التي سيشعر بها عند الانتهاء، وفضّل «حلقة مسحورة من الشذرات» على ضروب الاكتمال والاختتام. وفي الواقع، لا يمكن أن نأتي بأفضل من تقويم بنيامين لأعماله: «انتصارات ضيقة النطاق» قُوبِلَت بـ «هزائم واسعة النطاق»[1260]، لكن ينبغي أيضًا أن نتذكر أنَّ مبدأ البناء كان جوهريًّا بالنسبة إلى بنيامين؛ فالشذرات لن تبقى معزولة واحدتها عن الأخرى، بل ستجتمع في لوحات فسيفسائية، ومونتاجات، وتراكيب، لأن هذه العناصر الفردية لن تشكل صورًا واضحة إلا عند تركيبها بعضها فوق بعض والمجاورة في ما بينها، وحينها فقط ستتيح إشراقًا دنيويًّا متبادلًا وتثبت أنها متفجرة.

لذلك، حاولت في هذا الفصل الأخير أن أجمع عددًا من موضوعات بنيامين المحورية في ثلاثينيات القرن العشرين مأخوذة من كثرةٍ من «انتصاراته الضيقة النطاق»: المجاز، والسوداوية والسلعة؛ تحول الفن والجماليات والتجربة في المتروبول الحديث؛ التسكع والصدمة والتذكر؛ الكارثة والإنقاذ والأمل. وتشكل هذه الموضوعات تركيبًا يتّخذ محورًا له، في نظري، سوناتة بودلير «إلى عابرة». وفي الحقيقة، إنها الحوافز التي «يجدها» بنيامين في قلب عمل بودلير ما إن «يُطْلَقُ بعكس التيار»؛ على الرغم من أنها، بطبيعة الحال، انشغالاته واهتماماته الخاصة فعلًا. هكذا، يتملّك بنيامين بودلير في نقده للحداثة، تمامًا كما استخدم غوته في النقد المحايث؛ فهذا ما يرى أنه راهنية بودلير. إلى جانب أن الشاعر الباريسي ليس «واقعيًّا» فحسب، بل أنموذجيًّا كذلك. وكما يسعى بودلير بوصفه «بطلًا» إلى المحافظة على إمكانية التجربة والجمال وسط خرابهما التام في «حقبة الرأسمالية العليا»، كذلك يهدف بنيامين إلى التقاط إمكانية نقد راديكالي للحداثة وسط «حالة الطوارئ» السائدة.

إنها مهمة شديدة الديالكتيكية بالنسبة إلى بنيامين، بخلاف ما يدّعيه أدورنو. في الحقيقة، يستمدّ بنيامين ترسانته المفهومية من التجارب المميزة الخاصة بالحداثة نفسها على وجه الخصوص: التسكع والإلهاء، الصدمة والذاكرة اللاإرادية، التشظي والتوقّف. وهي تجارب لن تُطلق بعكس التيار فحسب، بل ستُعاد هندستها في صراعات الحاضر كذلك. فعند بنيامين، لم يعد المتسكع غندورًا كسولًا، بل شخصًا يقرأ المدينة ويفهم أماكنها ومنشآتها من خلال العادة، ويتذكر ماضيها. ولا يقود اللهو إلى الفتور والملل، بل إلى خبرةٍ مرتاحة وإدراكٍ نقديّ. كما لا تولّد الصدمة فقد الذاكرة، بل تأتي بذكريات لا تُمحى، وتستحضر أثمن ما في ذاكرتنا وأكثره قيمة. وتتيح الشقوق

والتصدعات في تقليد المضطهَدين قبضة مُحكمة ترفض التخلي عنهم. ويوفر التشظي ذلك الفتات ومخلفات التاريخ التي يُنقذها المنظر النقدي بوصفه جامع نفايات. ويكشف بنيامين في مشروع الممرات المسقوفة عن تناقضات الشكل السلعي، ويفجّر، تاليًا، عالم أحلام الماضي القريب. كما يبدأ في دراساته حول بودلير قلب تجارب الحديث على الحداثة نفسها؛ فهو يسعى إلى إزالة السحر عن الحداثة عن طريق السحر. ومع أنّ - بل وخصوصًا أنّ - الرعب واقتراب الموت يحيقان بنا، فإننا نتشرّب من الحكاية الخرافية الديالكتيكية الخبث والمعنويات العالية، والأمل لمن لا أمل له.

خاتمة: نحو تركيب معاصر

الحياة اللاحقة

ثمة لهذه الخاتمة، مثل وجه جانوس، وجهتان. الأولى، وجهة ارتجاعية، فهي تهدف إلى إيجاز بعض أهم الأفكار والمفاهيم التي تنطوي عليها أعمال بنيامين والتي ناقشناها في الفصول السابقة. وأعود بذلك إلى الموضوعات الستة الرئيسة المحددة في المقدمة: التشظي الثقافي، الاستهلاك والتسليع، المتروبولية، الإعلام الجماهيري وإعادة الإنتاج، التغير التكنولوجي والتقدم التاريخي، الاغتراب ووضع المثقف. والوجهة الثانية متطلعةٌ إلى الأمام؛ ذلك أنني أشير إلى بعض الروابط بين مفاهيم وأفكار بنيامين ومفاهيم وأفكار المنظِّرين الاجتماعيين ونقّاد الحداثة الذين ظهروا في وقتٍ لاحق. ولا غنى هنا عن المفهومين الأهم في هذا الكتاب، الحياة اللاحقة والمهندس المتعدد التقنيات، ذلك أن فهم بنيامين للطريقة التي يُعاد بها بناء المعنى وتشكيله - معنى نص أو معنى حادثة تاريخية - بصورة مستمرة من خلال الإذلال النصّي والتملّك السياسي والتذكر الفردي/ الجمعي يقود إلى التبصر الأساسي في أن العمل الفني يكون مقروءًا وواضحًا في طرق محددة فحسب وفي لحظات تاريخية معينة: أي عندما تلتقي مصالح الماضي والحاضر، وعندما يتشكل تركيبٌ نقدي. وعلى هذا الأساس، يقدّم بنيامين طريقة لفهم (إعادة) تأويل نصوصه الخاصة و(إعادة) بنائها و(إعادة) تقويمها بشكل مستمر على يد شرّاحٍ لاحقين. وبهذه الطريقة، يمكن، بالطبع، أن نبدأ رسم طيف واسع من الارتباطات والإسهامات المثمرة بصورة محتملة، والتي تتطلب جميعها بحثًا إضافيًّا وتوضيحًا أدق. إذن ليس القصد مما يلي أن يكون ممارسة شاملة أو نهائية، بل أن يُنظر إليه على أنه تعيينٌ لبعض الجوانب التي تشير إلى آنيّة عمل بنيامين، وإلى بعض النقاط المحورية في تركيبٍ معاصر.

على الرغم من أنّ هذا العمل غير نهائي، فإنه ليس مشروعًا بريئًا ولا يستهدف أحدًا كما قد يبدو. فمن جهة أولى، يظهر جزءٌ كبيرٌ من البحث المتعلق بفالتر بنيامين بوصفه مشروعًا فيلولوجيًّا حصرًا، يهدف إلى استعادة أو استكشاف بنيامين «الحقيقي»، و«المعنى الحقيقي» وراء كلماته ونصوصه، بدلًا من البحث في صداها المعاصر (وربما لا يكون هذا الكتاب محصّنًا ضد هذه التهمة بدوره). وهذا ما ينطوي على مفارقة بالطبع، بالنظر إلى رفض بنيامين نفسه أن تكون «مقاصد المؤلف» مقياسًا للتأويل والنقد، وتشديده على «راهنيّة» الظواهر الثقافية. ومن جهة ثانية، تَعَرَّض استقبال عمل بنيامين لكثير من الترشيح في مصفاة عمل أدورنو التقويمي، والأهم هو عمله التحريري، ومن ثم أعمال طلابه، مثل رولف تيدمان، إلى درجة أنّ مجرد ذكر اسم بنيامين، بالنسبة إلى الباحثين في أعماله، إلى جانب، لنَقُل، اسم عالم الاجتماع والمحرّض الفرنسي جان بودريار، سيُعدّ، على الرغم من أهواء بنيامين الباريسية، هرطقة لا يمكن أن تُغتفر. وهدفي الأساسي، على أي حال، لا أن أحضّ، بل أن أشجع، بما يتوافق مع تعاليم بنيامين الخاصة، على عمليات التفكير في «مناخ قطبي»، في الأقاصي، وجمع الأفكار والمفاهيم التي تبدو متباينة والمجاورة في ما بينها بهدف الإشراق المتبادل. وبوصفه إشارة إلى تركيبٍ معاصر، كتبت هذا الجزء الأخير من الكتاب لا بروح الخاتمة، بل بقصد أن يكون نقطة أصل، وباعثًا على مزيد من التفسيرات لكتابات بنيامين وعلى الاشتباك معها بوصفها جزءًا من حياة لاحقة نظرية وأدبية حيويّة.

بصرف النظر عن التنوع الهائل في القراءات المعاصرة لأعمال بنيامين، كان الاتجاه السائد - وربما لا عجب في أن يكون كذلك - هو تصوّر بنيامين نجمًا بعيدًا في كوكبة مدرسة فرانكفورت، أو مذنبًا لامعًا يدور في فلكها، هذه الكوكبة التي نجد في منتصفها ثيودور أدورنو. ويمكن الحديث مطوّلًا عن هذه النظرة؛ فما لا خلاف عليه، هو أنّ صداقة بنيامين وأدورنو أثّرت عميقًا في كتابات كليهما؛ إذ يبدو واضحًا أنّ كتابات بنيامين تستبق بعض أهم مشاغل النظرية النقدية التالية: التوسّع في فهم مادي تاريخي معقّد للمجال الثقافي والأيديولوجي؛ تحول الفن والعلاقة بين ثقافة الطبقة العليا والثقافة الشعبية/الجماهيرية في الحداثة؛ تصوّر مجرى السيرورة التاريخية الكارثي وما يصاحبه من نقدٍ لادّعاءات التنوير والتقدم. لكنّ هذا يجب ألّا يحجب عنّا إمكانية وجود تراكيب أخرى، وقراءات أخرى، تضع بنيامين، ربما، داخل تشكيلات تاريخية ونظرية مختلفة نوعًا ما[1261]. فلدى قراءته عكس التيار، يمكن أن نرى بنيامين، على سبيل المثال، مبشرًا، من دون قصد، بأفكار وموضوعات معينة في الفكر المعاصر ما بعد البنيوي وما بعد الحديث. هل يمكن أحد علماء آثار «ماضينا القريب» أن يفهم نقد بنيامين للحداثة بوصفه «ما قبل تاريخ بعد الحداثة»؟ الأمر المؤكد

هو: إذا كان بنيامين نجمًا فعلًا في السماء الأكاديمية الحالية، فذلك لأن عمله ينتمي، من نواحٍ عدة، إلى تركيب تصادفي بشكلٍ خاص مع اهتمامات وممارسات ثقافية معاصرة؛ ولا سيما، مع كتابات نجوم ثقافيين آخرين. ومن وجهة نظري، تجد موضوعات بنيامين ومفاهيمه أصداء مميزة، وإن كانت بعيدة، في كتابات نقاد آخرين مهمين للحداثة والثقافة الحديثة: رولان بارت (موت المؤلف، الثقافة السلعية اليومية بوصفها منظومة دالّة وميثولوجية، تفاعل التصوير والذاكرة والتاريخ)، جان فرانسوا ليوتار (التشظي ونهاية «السرديات الكبرى»)، جاك دريدا[1262] (إذلال/تفكيك النص، أفكار «الأثر» واختلاف/تأجيل المعنى)، ميشيل فوكو (بناء الرؤية/خفاء الرؤية، تشظّي الجسد، نقد سرديات «التقدم»)، إلى جانب جان بودريار، كما أؤكد هنا وفي أماكن أخرى[1263]، (الثقافة السلعية، وسائل الإعلام وإعادة الإنتاج والمحاكاة، مشاهد المدينة والإغواء والاستراتيجيات القاتلة). باختصار، تتمتّع كتابات بنيامين بحضور مميز اليوم لِما لها من علاقة خاصة بواقعنا الحاضر؛ إنه من أهم المفكرين المعاصرين وأبرزهم.

جمع النفايات

إن القارئ الذي يبحث في كتابات بنيامين عن نقد منظم ومتماسك ومتكامل للحداثة لن يجد ضالَّته، بل قد يُخيّب إرث بنيامين الفكري ظنَّ أولئك الذي ينشدون ترسيمات توضيحية شاملة، أولئك الذين، كما سخر منهم بنيامين في شارع ذو اتجاه واحد، «يجدون متعةً لا تضاهى في الخواتيم، شاعرين أنّ الحياة بذلك رُدّت إليهم»[1264]. ولعلّ هذا ما ينبغي أن يكون عليه الأمر؛ فما سَحَرَه آنذاك هو ما يبقى الآن: قطع فسيفساء صغيرة، حطام، آثار، أحجار بناء، شذرات من الأزمنة المتشظية ولها. وهذه كلّها تزيد عن حاجة جامع النفايات النظري وتوفّر ذخيرة من الموضوعات والمفاهيم تفيد ناقد الثقافة المعاصرة الراديكالي. وتُحْدِث كتابات بنيامين، في قيامها بالتنبؤ بـ «الانعطاف الثقافي» في النظرية الاجتماعية والثقافية، قطيعة مع المقولات الجمالية البرجوازية العاطفية - قصد المؤلف، العبقرية المنفردة، الإلهام والإبداع الشعري - التي اجتاحت النقد الأدبي، وقطيعة مع الطبيعة الفجّة التي يتمتّع بها التحليل الماركسي الأرثوذكسي الثقافي: الفن بوصفه تأملًا، وظاهرة مصاحبة، وأيديولوجيا برجوازية، أو بوصفه رافع وعي الطبقة البروليتارية. حيث يطوّر بنيامين، بدلًا من ذلك، فهمًا معقدًا ورفيعًا للعلاقة بين المنتجات/النصوص الثقافية والشروط الاقتصادية الاجتماعية الأيديولوجية والتاريخية التي «تعبّر» عنها وتتوسّطها وتحوّلها. وهو يستكشف البيئة

المتروبولية باعتبارها مكان التجربة الحديثة الأساسي من حيث عمليات التكثيف والتوهان والخصخصة والتسليع. وينتبه بدقة إلى كيفية تشكيل الشكل السلعي والاستيهامات الاستهلاكية لمشهد المدينة الحديث وتشكّلهما من خلاله. ويتميّز بنيامين بأنه سريعٌ نسبيًّا في استجابته إلى تكنولوجيا وسائل الإعلام الجديدة واعتناقها، ساعيًا إلى فهم تأثيرها العميق على الفن التقليدي والجماليات وإلى تحقيق طاقتها السياسية الملازمة. وهو إذ يرفض الاعتراف بمزاعم التقدم التكنولوجي والعلمي، فإنه حسّاسٌ بشدّة حيال ما أهملته الأحداث التاريخية التقليدية وحيال الحاجة الملحّة والمؤلمة إلى التذكّر. وفي ضوء هذه الضرورات والاستراتيجيات - النقد المحايث، الخراب المجازي، الهندسة التفجيرية، التملّك باللمس، البناء التصويري، الإنقاذ التاريخي - يترك لنا بنيامين، وهو ناقد الحداثة المتعدد التقنيات، ما كان له أكبر قيمة عنده: لا أعمال كاملة، بل أدوات الحرفة وحيلها.

التشظي الثقافي

الأمر البديهي عند بنيامين أنّ العالم منقسمٌ إلى شذرات، ومقروءٌ في الشّذرات، ولا يمكن تمثيله إلا من خلال الشّذرات، وهو ما يكتسب أهمية متزايدة في النظرية الاجتماعية الثقافية. وما أشعل شرارة اهتمامه في مسرح الرثاء، تحديدًا، هو إدراكه ما يتمتّع به عالَم الباروك البائس والمحطّم من أهمية خاصة في عصره، و«نسبٌ مختار» معه، وهو عصرٌ عصفت به مذبحة الحرب الكبرى، والاضطراب المالي والتضخم في سنوات جمهورية فايمار، وشعور بأزمة ثقافية. والأنقاض والخرائب هي كل ما نجا من هذه الأحداث المأساوية وتحطيم الثوابت الكيانية والتعزيات الوجودية[1265]. وقد تكون لها أهمية كبيرة، أيضًا، بالنسبة إلى الشرط بعد الحديث اليوم، الذي يُعرّف بعبارات تقادم «السرديات الكبرى» الموقّرة وانخسافها[1266]؛ وشكوكية راديكالية في ما يتعلق بمزاعم العلم والإنسانية و«التقدم» الكبرى؛ وتفضيل للانتقائية والغيرية والسخرية والسامي؛ وشعور سائد بالسوداوية[1267] والملل[1268] والخمول[1269]. وبينما يصبح الدفاع عن الأنظمة النظرية الشمولية بطموحاتها الكونية ووعودها الغائية متعذرًا أكثر فأكثر، لا يتبقى أمامنا سوى اللعب على نحوٍ يرثى له بقطعها المكسورة، وتقصّي أساساتها المهيبة، التي يُنظر إليها الآن على أنها أنقاض متفاخرة.

احتاج شرط الحداثة المهشّم، من وجهة نظر بنيامين، كما رأينا، إلى تقنيات معينة من القراءة والكتابة: كان يجب فكّ العالم وتحليله إلى مونادات، ثم إعادة تركيبه في اللوحة الفسيفسائية أو

المونتاج. ومع أنّ هذا النزوع إلى التشظي، والحساسية تجاهه، لم يحظَ بالقبول عند الجيل الثاني من كتاب مدرسة فرانكفورت، مثل يورغن هبرماس، فإنه يبقى عنصرًا حيويًّا في عمل نقاد ثقافيين أمثال بارت وبودريار، وهم كاتبان، مثل بنيامين، تأثرا كل التأثُّر بإرث السرياليين الفكري؛ إذ يمكن الاستشهاد بقراءة بارت النقدية للثقافة الرأسمالية من طيفٍ واسعٍ من هوامشها وتوافهها في كتاب أسطوريات (Mythologies) (1973) باعتبارها أفضل ما يجسّد تقنية التحليل المونادولوجي. كما يقوم بودريار بما يدعى المنهج التجسيمي (holographic) الذي كان محوريًّا في رحلته الأميركية الطويلة والغريبة[1270]. وكان الغرض من الكشف الدقيق، في هاتين الدراستين، عن المظاهر المجهرية والمتغايرة الخاصة بالعالم اليومي المبتذل، والمجاورة اللافتة بينها، هو نزع السحر عنها وإزالة طابعها الأسطوري بشكلٍ راديكالي. ومن المؤكد أنَّ لأساليب الصدمة النصّية التي تبناها بنيامين - استخدام القول المأثور المناسب في المكان المناسب، الاقتباس خارج السياق، المونتاج - وقعًا خاصًا عند المنظِّر الاجتماعي في حقبة الرأسمالية المتأخرة.

يقود انشغال بنيامين بـ «إعادة خلق» النقد، كما رأينا، إلى وضع النقد المحايث في المقدمة بوصفه كشفًا عن النص، و(إعادة) بناء معناه في حياته اللاحقة بصورة مستمرة. ويستبق مفهوم النقد هذا بعض أهم المبادئ بعد البنيوية وبعد الحديثة. ولا يهدف النقد المحايث إلى (إعادة) اكتشاف بعض أهداف المؤلف المميزة ولا إلى فرض الأحكام الجمالية التي شرّعها من نصّبوا أنفسهم حكّام «الذوق». بل إنه يبيّن أن معنى نص من النصوص يحدده التركيب النقدي الذي ينتمي إليه في الحاضر ومع الحاضر. وهذا ما ينطوي على «نزع مركزية» المؤلف وعلى إعلاء شأن القراءة والتأويل اللذين يُعَدَّان ممارستين «متوضّعتين» (situated) ومحددتين تاريخيًّا. فالمعنى النصي غير ثابت أو منتهٍ أبدًا، لكنه متاح بشكلٍ دائمٍ لِـ «ضروب من الإقحام لا نهاية لها»، وللتأجيل/ الاختلاف الذي تحدث عنه دريدا. وكما تشير فكرة المجاز، تتسم المعاني النصية بالتنوع والكثرة، وتتميز بالغموض واللاتحديد الراديكاليين. فالنصوص «شيطانية». ويجب عدم الاستخفاف بأهمية وراديكالية ما يطالب به بنيامين هنا، حيث يتيح النقد المحايث إمكانية تحدّي المعاني السائدة والمترسخة للنصوص الأدبية والأعمال الفنية وباقي المنتجات الثقافية وتشويشها؛ بل ويكشف عن ضرورة مثل هذا التحدّي والتشويش. فالثقافة ليست ميدانًا للقيم الثابتة والمؤبدة، بل يجري تصوّرها هنا بوصفها مجالًا من المعاني المتنازع عليها بكلّ ضراوة. كما يجب عدم النظر إلى هذا التنازع على أنه نقاشات جمالية ملغزة، بل بوصفه جزءًا حيويًّا من الصراعات السياسية المعاصرة.

بالنسبة إلى الناقد الراديكالي، ينبغي «إطلاق» الثقافة الحديثة بكلّيتها «عكس تيار» التأويل التقليدي. ويجب خلع ونسف جميع مقولات النقد «البرجوازي» وأحكامه: الهرميات الثقافية التقليدية التي تميز بين الأشكال الثقافية الخاصة بالطبقة العليا وتلك الجماهيرية/الشعبية، الأفكار والأصناف الجمالية المهملة والمنبوذة إلى الآن، وجميع الفروقات بين الأعمال الشرعية المفترضة و«أعمال الدرجة الثانية» المبتذلة. وهذا عملٌ تخريبي تأخذه نصوص بنيامين على عاتقها بحماسة، حيث تقلب دراسة مسرح الرثاء الطاولة على التقويم السائد، على علّاته، لأعمال الباروك الدرامية هذه، وتردّ الاعتبار إلى المجاز بوصفه صورة لغوية شرعية. ويقرّع شارع ذو اتجاه واحد العلوم والآداب الألمانية الرّاسخة، ويُبرز أشكالًا أدبيّة صريحة جديدة: شعارات وكراسات وبيانات. كما تندد مقالة «المؤلف بوصفه منتجًا» بالمزاعم التي تقول إنّ الفنان «عبقري خلّاق»، وتعيد تشكيل الكاتب بوصفه عاملًا اختصاصيًّا؛ إذ لا يمكن العثور على أعمق الأفكار اللاهوتية والفلسفية في «الكتب الضخمة»، بل يجب أن تكون متوارية في برامج إذاعية للأطفال. وتعبّر أشعار بودلير وذكريات بروست، بقراءتها عكس التيار، عن تجارب الوجود المتروبولي الحديث ووجهاته بالتّفصيل، وتبيّنها بصورة نقدية. ولهذه الألعاب وضروب عكس الاتجاه جاذبية معينة عند أولئك الداعين إلى التفكيك النصّي، واستنطاق الاتفاقيات الجمالية وكشف زيفها بلا أي شفقة، وإلى الإمكانات المُحرِّرة التي تلازم التفجير بعد الحديث للأشكال الثقافية العليا والشعبية.

بالنسبة إلى بنيامين، لم تكن الأزمة الثقافية في عصره مصدرًا للندب والتفجّع، بل فرصة يجب اقتناصها؛ فتقليد المضطهَدين، في النهاية، اعتاد قديمًا على هذه التمزقات والشقوق، ذلك أنه في حالة طوارئ دائمًا وأبدًا. وتدور اللحظة المُهلكة في عمل بنيامين - التدمير والإذلال - حول زيادة حدة التناقضات في الثقافة البرجوازية ومفاقمتها، لتصل بها إلى نقطة الاشتعال. من ثمّ، يغربل الناقد الحطام بحثًا عما يستحق إنقاذه، إن كان ثمة ما يستحقّ فعلًا، لغرض البناء على أساس نسقٍ جديد جذريًّا: اللوحة الفسيفسائية، المونتاج، التركيب. ويمثّل مفهوما الحياة اللاحقة والهندسة المتعددة التقنيات مفتاح محاولة بنيامين «إعادة خلق النقد بوصفه جنسًا كتابيًّا»، وضمان تخيّل هذا الأمر ثورة ثقافية كاملة على الأقل.

الاستهلاك والتسليع

يحدد بنيامين بؤرتين أساسيتين لأزمة الثقافة البرجوازية وخراب التجربة: كثرة الشكل السلعي وانتشاره، واغتراب الوجود المديني. وترتبط هاتان النقطتان ارتباطًا وثيقًا بـ مشروع الممرات والدراسات المتعلقة به حول بودلير، حيث يكون استهلاك السلعة علامة الحداثة المتروبولية الفارقة. وكما رأينا، فإنّ بنيامين مدين للوكاتش بالتبصر الأساسي في أهمية أن يكون تحليل الشكل السلعي مركز أيّ نقد مادي تاريخي يتناول الرأسمالية ومحوره. هكذا، ينفصل بنيامين، بأخذه هذا الأمر في الحسبان، عن الانشغال الماركسي الأرثوذكسي بميدان إنتاج السلعة، ويطوّر عوضًا عن ذلك نقدًا دقيقًا ورفيعًا للاستهلاك بعبارات الصنمية السلعية واستيهامات الموضة والإعلان والمشهد المرافقة لها. وعلاوة على ذلك، يُنْظَر إلى الصنمية السلعية نفسها على أنها انصهارٌ معقدٌ من العناصر المستمدة لا من التقليد الماركسي وحده، بل من فرويد والسريالية كذلك، أي اتحادٌ للأفكار الاقتصادية والجنسية يستبق عمل المنظرين النقديين اللاحقين مثل ماركوزه (1964)[1271]. هكذا، ينصرف بنيامين إلى تقديم رواية مغايرة تمامًا للمنتج الصناعي بوصفه موضوعًا حلميًّا وصورة أمنية تنطوي على جوانب أسطورية وطوباوية في آنٍ معًا. ولا تُرْفَض صنمية السلعة لمجرد أنها «وعيٌ زائفٌ» أو تعمية أيديولوجية، بل يتمّ الكشف عنها كي تبدأ لحظاتها المتناقضة بالعمل؛ إذ تنفجر السّلعة من الداخل، في «حكاية» بنيامين «الخرافية الديالكتيكية»، ويجري إنقاذ مطمحها الحقيقي الأصيل واسترداده.

ينطوي تحليل بنيامين للموضة كذلك على هذا التعبير المعقد عن التناقضات بغية إحداث تأثيرٍ نقديّ. ويتصوّر بنيامين الموضة بوصفها التاريخ الطبيعي للسلعة، وذلك باستناده بشكل كبير إلى فهم زيمل لها على أنها نوعٌ من التمايز الاجتماعي؛ فهي تُضفي على السلعة طابعًا تصنيميًّا وتنزعه في الوقت نفسه. من ناحية أولى، الموضة مخادعة؛ إنها وهم الجدّة الذي يكتسبه الشيء الذي يبقى نفسه دائمًا. ومن ناحية ثانية، تنتج الموضة ما هو غير رائج ومتقادم وتخطاه الزمن، وتأتي بالخراب والسخرية. ومرة أخرى هنا، يرى بنيامين أنّ العنصر الحاسم هو تفاعل هذه اللحظات المتناقضة المتأصلة في الحداثة والثقافة السلعية. هكذا ستخضع الحداثة لنقد محايث، ويُفَكّ عنها السحر من خلال السحر.

يشير قلب المعنى وخراب السلعة في مجرى حياتها اللاحقة إلى تناظرٍ مهمٍ عند بنيامين وأساسيٍ في قراءته لبودلير: التوافق بين الشكل السلعي والمجاز باعتباره أداة أدبية. ويتكّئ بنيامين على هذا الرابط ليكوّن صورة عن الثقافة السلعية في الماضي القريب بصفتها عالمًا جرى تفريغه

من المعنى والدلالة، ونسخة مقابلة لطبيعة الباروك المخلوقة والموحشة. وما يهمّنا هنا هو أن ذاك النّسب المُختار بين السلعة والمجاز يقيم علاقة بين ميادين الإنتاج الاقتصادي المتباينة ظاهريًّا، من جهة، وأشكال من الدلالة، من جهة أخرى؛ إذ ترتبط السلع بالعلامات، وتصبح علامات: إنها فكرة أساسية عند بارت في تصوّره الوظائف الأسطورية في الأشياء، وعند جان بودريار أيضًا، وذلك بشكلٍ راديكالي في تخيّله (1996 و1998) نظام الأشياء[1272] بوصفه كونًا لغويًّا أو سيميولوجيًّا، فالمستهلك لا يشتري السلع من أجل قيمتها الاستعمالية فحسب، بل من أجل ما تمثّله، وما تدلّ عليه كذلك، وأحيانًا من أجل ذلك وحده؛ ذلك أن الأشياء تتمتع بقيمة دلالية أو، بكلمات بودريار، «قيمة رمزية». فالسلع ترمز إلى شيء آخر: المكانة، الوجاهة، الذوق، وهذا ما يعني أننا نستهلكها بوصفها مجازات. وقد تتجاوز هذه النظرة، المحورية في فهمنا المعاصر للسلع والممارسات الاستهلاكية، ما ذهب إليه بنيامين عند صياغته الفكرة ولكنها مدينة له بالتأكيد.

تصبح السلعة المقولة الأساسية في ما قبل تاريخ الحداثة عند بنيامين؛ إذ كان الاستهلاك، بالنسبة إليه، المفتاح إلى السياقات والأنساق الثقافية الأوسع، والتي يجب أن يتموضع بينها، وهي: الموضة والإعلان والعرض؛ العمارة والتصميم والإضاءة؛ أفكار التقدم والتغير التكنولوجي؛ الفانتازيا والصنمية والجنسانية. على أيّ حال، وكما رأينا، لم يكن الشكل السلعي بحدّ ذاته العنصر المونادولوجي في مشروع الممرات، بل ممرات التسوق نفسها؛ إذ تكتسب هذه الممرات أهمية قصوى في نقد ثقافة المستهلك المعاصرة. فهذه الأشكال الرائدة من العمارة الاستهلاكية، ببنائها الاستيهامي وقلبِها المكان بشكلٍ مخادع، هي أسلاف مراكز التسوق التي تحاكي شوارع الممرات، لكنها أنظف، وذات تصميم داخلي يتّخذ موضوعًا محددًا له. ويومًا بعد يوم تُثبت عوالم الأحلام المُكيَّفة هذه، بعزلها المتاجر الكبرى وسط المدينة والتي كانت وريثة الممرات المباشرة عن مكانها، أنها مواقع أساسية لتوالد الشكل السلعي المذهل وانتشاره وللغزارة المغرية من العلامات والصور. وعلى هذا النحو، يمكن وصفها بالعبارات ذاتها التي أطلقها بنيامين على أسلافها: كاتدرائيات الاستهلاك، معابد للسلعة الصنم. ويحاكي بودريار[1273] في وصفه لـ «صيدلية» بارلي 2 (Parley 2) (وهو مركز تجاري أنموذجي)، بأنها «غابة» من «النباتات المتكاثرة» والغريبة، وصفَ بنيامين للممرات بوضوح عندما قال عنها إنها «حوض» فيه «حيوانات تنتمي لأعماق البحار»[1274] بما في ذلك من مفارقة تاريخية، أو أنها حديقة حيوانات وحشية حديثة[1275] أو «غابة بدائية» متحجّرة اليوم[1276]. الممرات، المعارض العالمية، الحدائق الشتوية والبانورامات؛ هذه كلّها أسلاف الفضاءات الحلمية الطوباوية المصطنعة في عصرنا الحلمي: مراكز التسوق الضخمة[1277]، مدن

الملاهي[1278]، العروض المدينية[1279]. وكان بنيامين عالم فراستها النقدي الأول. وربما يتساءل المرء عما سيكون عليه الأمر عندما نواجه مراكز التسوق الضخمة اليوم وهي مهدّمة ومهجورة، عندما سيفتتن بها السرياليون والمنظرون النقديون بعد خمسين سنة من الآن. لكن الأمر الأكيد هو أننا محاطون أكثر من أي وقت مضى بعوالم مصغرة من حكاية خرافية مشتركة هابطة، على «الحكايات الخرافية الديالكتيكية» اليوم أن تتخلّص منها بكلّ ما تتحلّى به من خبث.

المتروبوليّة

كان بنيامين مسحورًا بفضاء المتروبول وتجربته وثقافته، فركّز نقده للحداثة على أكثر المدن التي جذبته: برلين وباريس. وتلتقط هذه المفارقة استجابته الغامضة إلى الحياة المدينية. من ناحية أولى، كانت المدينة في مقدّمة الحياة الفكرية والابتكار والتغير الثقافيين. وكانت بيئة الدينامية والطاقة والتحفيز، وبيئة الطاقات الثورية. حيث شكلت موطنًا للعابر والمتشذر والتصادفي. ووعدت باللقاءات المشحونة والمتاهات المغرية والمغامرات الإيروسية. أين سيعمل المهندس إذا لم يعمل فيها؟ ومن ناحية ثانية، كان المتروبول المقرّ الأبرز للرأسمالية بكل تعمياتها ومآسيها، حيث احتضنت المدينة الأشكال الأسطورية للحداثة: عوالم الأحلام، الأصنام، سلاسل الاستيهامات، معالم التقدم، وكانت موقعًا للاستغلال والاغتراب والنسيان، وعلى المهندس أن يختزلها إلى ركام. لذلك، نجد أنّ وصف بنيامين لبودلير بأنه كاتب لا غنى له عن الوجود المتروبولي، على الرغم من أنه وجودٌ لا يُطاق كذلك، لم يكن سوى وصف ذاتي ينطبق عليه بالقدر نفسه.

كان المديني، عند بنيامين، هو الحديث، وهو المكان الذي يمكن قراءته فيه، حيث أعرب عن فراسة متشظية ونقدية لمشهد المدينة تدور حول فك رموز الأشياء والبنى المدينية، وجعلها قابلة للقراءة بصفتها طلاسم وعلامات وألغازًا. هكذا، تحولت المدينة، تحت أنظاره، إلى «عالم سيميائي»، إلى نصّ[1280]. وتركزت هذه القراءة على أكثر الظواهر هامشية وعصرنة بوصفها شذرات مونادولوجية: نصّابي نابولي، رحلات الترام في موسكو، ذكريات منتزه تيرغارتن، المباني المهجورة التي ستتهدّم قريبًا. وكان من المنتظر أن يكون مشروع الممرات أكثر هذه القراءات طموحًا: تجربة تهدف إلى تتبّع ملامح حقبة كاملة ومصيرها عن طريق مونادولوجيا معمارية أو أثرية مدينية، وهي مهمة تستبق محاولات لاحقة لِتَبَيُّن الشروط الثقافية ومنطق الحداثة «المتأخرة» من حيث بعض المنشآت المدينية[1281].

يقدم بنيامين، في الصور الفكرية المدينية وفي تأملاته حول برلين وكتاباته عن بودلير، إحدى أشدّ الشخصيات إيحاءً وأكثرها ذكرًا واستشهادًا بها في النقاشات حول التجربة المتروبولية والثقافة المدينية (والبصرية): شخصية المتسكّع[1282]. من اليقين أنّ رجل الإعلانات المتنقلة (Sandwichman) لم يكن «آخر تجسيد للمتسكع»[1283]. وفي الواقع إنّ الحياة اللاحقة الأخيرة لهذه الشخصية الفذّة مثيرة للاستغراب؛ إذ عادت شخصية المتنزّه البطولية هذه إلى التشكل (والوجود ثانية) بصفتها صورة مجازية لتبيين عدد كبير من الممارسات والأنشطة والتجارب المدينية (والافتراضية). وأصبح المتسكع عالم اجتماع أنموذجي[1284]، وتجسيد النظرة الذكورية المتميزة، ومحور النقاش حول حضور/غياب المرأة في المدينة[1285]، وأنموذجًا مثاليًّا للراديكاليين والمخرّبين والمواقفيين (Situationists)، من أصحاب الخبرة في المدينة وشوارعها[1286]. وعاد المتسكع تحت مسمّيات متعددة: المتبضّع والسائح والمسافر؛ الذي يقلّب قنوات التلفاز ويتفرّج على عيّنة من كلّ واحدة منها؛ من يتصفحّ الإنترنت ويتجوّل في العالم الافتراضي[1287]. وتَصَوَّرَته إحدى القراءات بوصفه المتسكّع ما بعد الحديث المثالي: السّاعي المبتذل وراء اللهو وسط الأماكن العامّة الزائفة في المدينة ما بعد الحديثة[1288]، وأخرى تَخَيَّلَته خبيرًا مقدامًا في معرفة الأماكن العامة واستخدامها بكلّ أريحية[1289]؛ فأن تكون متسكّعًا يعني أن تمشي في المدينة الحديثة من دون خوف أو رهبة: ما الذي يمكن أن يكون أكثر جاذبية لعصرٍ يشهد عسكرة الفضاء المديني[1290]، «التشنيع الاستراتيجي» لمشهد المدينة ما بعد الحديث؟ هكذا، تحوّل المتسكع إلى مدينيّ طوباوي[1291].

يتمتع المتسكع بأهمية معينة في النظرية ما بعد الحديثة تتجاوز ضروب التحديد والجدالات هذه. إنه الصورة النهائية للتشظي والتقييد والحركة؛ إذ يفتقر المتسكع نفسه، بوصفه متجوّلًا في المدينة، إلى نظرة شاملة للمتروبول ككلّ، ويُحرم من أي منظور بانورامي أو نظرة من مكان مرتفع. وهو ليس بمشاهِدٍ مميّزٍ، ولو كان التجسيد الفعلي لنظرة الرجل، لأنه لا ينعم إلا بنظر نملة على الأرض. كما إنه شاهدٌ مقيَّدٌ على تعقيد يتملص من رؤيته وفهمه، وممثل سوداوي و«بطولي» تعصف به قوى لا يمكنه تبيّنها إلا بشكلٍ خافت. في الواقع، ليس المتسكعُ سوى جزء مما يلاحظه؛ فهو يرى الحشد، ومن ثمّ، هو عضوٌ من هذا الحشد (وإن كره ذلك)، وهنا يتطابق المشاهد مع المشهد. ويكون المتسكّع، بوصفه جزءًا من الحشد، في حركة دائمة؛ إذ ليس هنالك وجهة آمنة ومستقرة يمكن النظر منها إلى الأحداث، بل مجرد سلسلة من مواقف وجيزة تقدم لمحات عن عالمٍ في اندفاعٍ وتغيّرٍ دائم. وتستبق نظرةُ المتسكع، التي تفجّر الذات والموضوع، وذات النطاق الجزئي، والمتوضّعة ولكن المتنقلة، نظرةَ الكاتب ما بعد الحديث[1292] والمنظِّر الاجتماعي على نحو مثير.

والمتسكع أو المتسكعة اليوم هما شخصيتان ساحرتان ومسحورتان وضائعتان في الفضاء المعلوماتي، ضائعتان في الفضاء الفوقي [1293](hyperspace). أليس هذا حالنا جميعًا؟

الإعلام الجماهيري وإعادة الإنتاج

يمثل التقويم الإيجابي، الذي أعرب عنه بنيامين حيال الإمكانية الراديكالية التي تتمتع بها السينما والإذاعة والتصوير، المقابل الترحيبي والتصحيح الضروري لما يبدو أنه تقريع عنيف شنّه هوركهايمر وأدورنو على صناعة الثقافة من دون تمييز. في الواقع، لم يقدّر من بين كتاب مدرسة فرانكفورت تعقيدات وسائط الإعلام المرئية الجديدة وتبعات إعادة إنتاج الصور جماهيريًّا ويبحث فيها كما فعل بنيامين وكراكاور. وكان انشغال الأول بهذا الأمر مضاعفًا، حيث سعى بدايةً إلى تطوير مفردات مفهومية جديدة - ولا تزال موحية - لتحليل الصور الفوتوغرافية والسينمائية: «اللاوعي البصري»، «شرارة الطارئ»، «قيمة العرض»، «الإلهاء»، والأهم هو فكرة «الهالة»[1294]. ولا تشكّل هذه الأفكار نظرية متماسكة حول التصوير والسينما، لكنها تمثل خطوة أولى مهمة: إدراك أنّ لغة الجماليات التقليدية لا يمكن تطبيقها على هذه الأشكال، بل ولم تعد تصلح للتطبيق على الفنّ التقليدي نفسه. وهنا تكمن مساهمة بنيامين الأكثر أهمية: إدراكه المتبصّر للتحول الأساسي الذي طرأ على العمل الفني بعد ظهور ضروب تكنولوجيا إعادة الإنتاج الجديدة، والنقلة من ثنائية الأصلي/المزيّف إلى سلسلة لا نهاية لها من الشروط المتطابقة. ويرى بودريار (1993 و1994) أنّ بنيامين يحدد، تاليًا، مرحلة جوهرية في تاريخ التمثيل، وهي مرحلة أطلقت العنان لحقبة يميّزها تقدّم الصور الزائفة، وأفضلية الأنموذج، و«المزيّف». ولاقى زوال الهالة وتوالد النسخ اللذان ناقشتهما مقالة «العمل الفني» انعطافة محزنة ومريرة على يد بودريار في رؤيته لنهاية الإغواء وتشكيل ما هو أكثر واقعية من الواقعي، أي الواقع المفرط (hyperreal).

لم يكن ثمة شيء مهمٌّ بالنسبة إلى بنيامين أكثر من مصير الصورة في ظل شروط الحداثة؛ إذ يشغله عالم الصور، كما يشغلنا، في كلّ مكان وزمان. والأهم من ذلك أنّ بنيامين يعدّ وسائل الإعلام والظواهر المرئية موضوعات للتحليل أولًا والطريقة لإعادة تركيبها وإعادة تمثيلها النصّيين ثانيًا؛ هي مقاربة محايثة من الدرجة الأولى، تجد نتيجة طبيعية معاصرة، على سبيل المثال، في انشغال بودريار بـ «الاستراتيجيّات» التصويرية «القاتلة»[1295]. ويحدد بنيامين، مثل زيمل، تفوّق المنبّهات البصرية بوصفها إحدى العلامات الفارقة للتجربة المدينية. كما إنه سعى إلى ترجمة مشهد

المدينة المشكالي بعبارات بصرية بشكلٍ واضح وصريح: الصورة الفكرية، الصورة الحلمية، الصورة المرآتية، الفسيفساء أو المونتاج. حيث تمتص صور أتغيت الهالة من مشهد المدينة المهجور، وتكشف السينما عن أسرار متاهتها وتفجّر أماكنها الأشدّ حزنًا بواسطة ديناميت «عُشر الثانية». والأهم من ذلك أنه لا يمكن التقاط تاريخ المتروبول المضاد، تقليد المضطهدين، إلا بوصفه صورة عابرة، وبوصفه الصورة الجدلية، واللقطة التاريخية. ويتهافت الماضي، مثل مشهد المدينة، إلى صور لا إلى قصص، كما يدّعي بنيامين، وهذا التاريخ المتهافت بحدّ ذاته هو ما يهمّنا أكثر الأمر. فعلى المؤرخ الحقيقي أن يضطلع بتدرّبٍ تصويري، وأن «يباشر التقاط الصور»: عليه أن يصبح مهندسًا بصريًّا.

التغيّر التكنولوجي و«التقدّم» التاريخي

لا يكتسب بنيامين أهميته بالنسبة إلى تاريخ الصورة فحسب، بل بالنسبة إلى صورة التاريخ أيضًا. وربما تمثل صورة التاريخ هذه، صورة الماضي القريب، وصورة ما قبل تاريخ الحداثة، العنصر اللاذع والأشدّ مرارة في نقده، حيث تمزج «الأطروحات» التأريخية بين الأفكار اللاهوتية والتاريخية المادية لإماطة اللثام عن التقدم باعتباره الأسطورة المطلقة للحداثة. فالتقدم العلمي والابتكار التكنولوجي لا يضمنان سوى السيطرة على الطبيعة واستغلالها بصورة لا شفقة فيها لتحقيق ربح رأسمالي أكبر؛ وليس التقدم والتحسّن الاجتماعيين سوى قشرة رقيقة تغطّي تحتها اللاجديد في الاغتراب والظلم. وبنيامين إذ يرفض نظرتَي التنوير والماركسية الأرثوذكسية للتغيّر التاريخي والغائية، فإنه يجادل بأنّ تحرر الإنسان لا يكمن في التغلب على النقص من خلال استغلال الطبيعة الأداتي فحسب، هذه الطبيعة التي ينظر إليها هنا على أنها مجرّد مادة لتحقيق غايات الإنسان وإشباع رغباته، بل من خلال تطوير علاقة متناغمة مع الطبيعة. وبذلك يستبق بنيامين الموضوع الرئيس عند النظرية النقدية التالية - غلبة العقلانية الأداتية بوصفها «كسوف العقل» بحدّ ذاته، إنكار الذات، و«ديالكتيك التنوير»[1296] - ويقدم تحذيرًا متبصّرًا حول الدمار الإيكولوجي والبيئي الذي يتسبب به الجشع والتوسّع الرأسماليان. وكان بديهيًّا في ما قبل تاريخ الحداثة عنده أنّ «الكارثة هي تقدم، والتقدم هو الكارثة»[1297]، وأنّ هذا يقود بدوره إلى ضرورة «تعريف الحاضر على أنه كارثة»[1298]. والمؤرخ النقدي، الشاهد، مثل ملاك التاريخ، على تكوّم أهوال الماضي القريب فوق الأهوال السابقة، على دراية بأنّ التحرر الإنساني الأصيل لا يتحقق إلا في انقطاع التاريخ وتوقّفه.

تشير «الإطروحات» إلى بناء التاريخ وابتداعه، حيث يُصنع التاريخ من خلال صورة ومصالح أولئك الذين فازوا في الماضي ويتمتعون بالقوة في الحاضر، ومن هنا يأتي توصيفه بالتقدم. ويدرك بنيامين أهمية الميدان الثقافي هنا؛ فالثقافة ليست متفرجًا بريئًا، والتقليد الثقافي متورّطٌ بشدّة في مجرى التاريخ الكارثي. يكتب:

يشارك كل من خرج منتصرًا حتى اليوم في موكب النصر الذي يخطو فيه حكام الحاضر فوق أولئك المتمددين على الأرض بلا حول أو قوة. وتُنقل الغنائم في هذا الموكب، وفق العادة التقليدية، وتسمى كنوزًا ثقافية، وينظر إليها المادي التاريخي بموضوعية حذرة؛ ذلك أنّ الكنوز الثقافية التي يدرسها تتمتع من دون استثناء بأصلٍ لا يمكنه التأمّل فيه من دون إحساسٍ بالرعب. وتدين هذه الكنوز بوجودها لا إلى جهود أصحاب العقول والمواهب العظيمة الذين صنعوها فحسب، بل إلى العناء المجهول الذي بذله معاصروها أيضًا. وليس هنالك شهادة على الحضارة إلا وهي شهادة على الوحشية في الوقت نفسه. والأمر ليس أنّ الشهادة لا تخلو من الوحشية فحسب، وإنما هذه الوحشية تلطّخ الطريقة التي انتقلت فيها من مالكٍ إلى آخر كذلك. والمادي التاريخي ينأى بنفسه عنها قدر الإمكان[1299].

إنه مقطع مهمّ؛ إذ تجتمع هنا فكرة بنيامين إعادة خلق النقد بوصفه شكلًا من إعادة التقويم والثورة الثقافيين مع رؤيته حول التاريخ؛ حيث يُنظر بشعور من الرعب إلى الثقافة، و«الثقافة العليا» بالأخص، أي إلى ما هو عظيم وخيّر، وما وصفه ماثيو أرنولد بأنه أفضل ما قيل أو جرى في الدنيا. فقد لوَّثت الثقافةَ الظروفُ المصاحبة لإنتاجها الأصلي - كم عدد الضحايا المجهولين جرّاء محاكم التفتيش بسبب أعمال مايكل آنجلو بتكليف من البابا؟ - وظروف انتقالها، أي حياتها اللاحقة؛ إذ يجب عدم الاكتفاء بإطلاقها ضد التيار. فبنيامين لا يدعو إلى تاريخ مضاد فحسب، بل إلى ثقافة مضادة للحداثة كذلك؛ ذلك أن من واجب الناقد باعتباره مؤرخًا ثقافيًا، والمؤرخ باعتباره ناقدًا ثقافيًا، أن يكشف عن ماضي هؤلاء الضعفاء في الحاضر وينقذه: الفقراء، المظلومين، المسحوقين والمحرومين، النساء، العمال، الأقليات العرقية المضطهدة والشعوب صاحبة الأرض التي طُردت منها. وعليه أن يتذكّر آلام الأموات المنسيين ومعاناتهم، وينقذ آثارهم من أجل الأحياء. وتمثل «أطروحات» بنيامين نفخة بوق أخيرة لبعث الموتى، إنذارًا لأولئك الحالمين، نداءً لحمل السلاح في الصراع لإعادة التفكير في الماضي بغية تجديد الحاضر والمستقبل. هكذا، يعبّر بنيامين عن سياسة خلاص، لا عن جماليّات خلاص[1300].

«الاغتراب» والمثقف

ليس من المستغرب أن يكرّس بنيامين، بالنظر إلى موقفه الحرج للغاية، جزءًا كبيرًا من وقته لتحديد مهام الناقد والمؤرخ الراديكاليين وتقنياتهما والتوسّع في شرحها؛ إذ كانت فكرة «الكاتب المستقل»، أكان فنانًا أم مثقفًا، فكرةً خيالية بالنسبة إليه. كما إنه رفض فكرة الالتزام الفكري والفنّي باعتباره فشلًا في تمييز شرط الكاتب المعاصر وموقفه الحقيقيين. والمثقف الحديث عند بنيامين، سائرًا على خطى بودلير وكراكاور[1301]، يؤسس منزله في المكان الوحيد الممكن: وسط «من لا مأوى لهم»، وسط المُبعدين الآخرين، المتشردين وجامعي القمامة[1302]، وسط «أبطال» الحداثة الوضعاء. ويجعل المفكر الأصيل والثوري قضيَّتَه مشتركة مع المُغرَّبين، والمحرومين، والمسحوقين، لأنه ليس إلا واحدًا منهم[1303]؛ فجميعهم «شركاء في المحنة»[1304]. والمادّي التاريخي وريثُ «تقليد المضطهدين» وهو صوتُه وقاصُّه. هكذا، أعتقد، أنّ بنيامين تصوّر نفسه في النهاية آنئذ، وبهذا التصوّر يمكننا أن نبدأ فهمه الآن.

تحمل نصوص بنيامين بكلّ تأكيد الآثار والندبات التي خلّفتها البربرية في زمنه، تلك الفظاعات التي تلاحقنا إلى اليوم. وفي الواقع، يمكن تبيّن سمات عصره كلّها في عصرنا هذا؛ إذ لم يوفّر التقدم أي وقتٍ مستقطعٍ بين الاستغلال، عدم المساواة، الظلم، السيطرة، الهمجية، الإبادة الجماعية. إننا لا نزال نعيش في «حالة طوارئ» وعيوننا مغلقة. نغفو في المكان الحلمي وزمانه في الآن والهُنا. وفي هذا السياق، يترك لنا بنيامين جملة من الضرورات الملحّة والدائمة: أن «نقرأ ما لم يُكتب قطّ»، وأن نستعيد العابر والمتشظي ونمثّله، وأن نتذكر الأموات المنسيين وننقذ آمالهم. والحال، إنّ كتابات بنيامين نفسها هي نصوص ينبغي افتداؤها وإعادة تشكيلها وتأويلها ثانية باعتبارها جزءًا من «تقليدٍ» حيوي ونقدي «للمضطهَدين». وما الهدف من وراء هذا الكتاب سوى قراءة بنيامين وفهمه وتذكّره بوصفه إحدى أهمّ شخصيات النظرية الاجتماعية المعاصرة، مهما يكن هذا التقديم متواضعًا وناقصًا. وانطلاقًا من هذا المسعى، حاولت توفير مقدّمة إلى أعمال بنيامين. إنها «مدخلٌ إلى» أفكاره، دعوة إلى الاشتباك معها والانضمام إليها وتشكيل تراكيب جديدة برفقتها، ودعوة إلى تفعيلها في صراعات اليوم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية؛ إذ يجب على المرء ألّا يكون تلميذًا لنصوصه فحسب، بل مهندسها كذلك. وعندما يتشجع القارئ الحالي لخوض هذه

التحديات، تحقق هذه الدراسة مطمحها الجريء وغير المتواضع. وهذه ليست خاتمة، بل نقطة انطلاق نحو مزيدٍ من الإقحامات المستمرة، ونحو تراكيب مستقبلية لا نهاية لها.

ثبت المصطلحات[1305]

Acedia: الخمولية

Actualization: تفعيل/تحقق

Aestheticism: جماليّة

Afterlife: الحياة اللاحقة

Alienation: اغتراب

Allegory: المجاز

Amnesia: فقدان الذاكرة

Anarchic: فوضوية

Anonymity: غُفلية

Aphorism: قول مأثور

Apperception: إدراك شعوري

Appropriation: تملُّك

Artefacts: نتاجات

Aura: الهالة

Brooder: متفكّر

Cityscape: مشهد المدينة

Cognitive: معرفي

Commodification: تسليع

Commodity fetishism: الصنمية السّلعية

Constellation: تركيب

Crude thinking: تفكير فجّ

Cult value: قيمة عقيدية

Decentring: نزع المركز

Dehumanization: نزع الطابع الإنساني، نزع الأنسنة

Depersonalization: نزع الطابع الشخصي

Destruction: دمار

Didacticism: نزعة تعليمية

Disenchantment: نزع السحر

Disorientation: توهان

Distraction: لهو/إلهاء

Dream image: صورة حلمية

Epistemological: إبيستيمولوجي

Estrangement: تغريب

Europeanization: أوْرَبة

Exhibition value: قيمة العرض

Expressionism: تعبيرية

Factuality: وقائعية

Fetishization: تصنيم

Flânerie: تسكّع

Fragmentation: تشظّي

Graphicness: صفاء

Historicism: تاريخانية

Historiography: تأريخ

Hyperreal: الواقع المفرط

Illuminations: إشراقات

Immanent: محايث

Individualizing: مُفردِن

Individuation: فردية

Industrialisation: تصنيع

Infantilization: التعامل مثل الأطفال

Instrumentalism: أداتية

Intentionless: غير قصديّ

Interiorization: استدخال

Internationalist: أممي

Intoxicated: مخمور

Kaleidoscopic: متغيّر الأشكال والألوان

Melancholy: سوداوية

Memoir involontaire: الذاكرة اللاإرادية

Mortification: إذلال

Mysticism: تصوّف/صوفيّة

Mystification: تعمية

Neurasthenia: ضعف عصبي

Noctambulism: السير أثناء النوم

Obscurantism: ظلامية

Occultism: غيبيّة

Pantheistic: حلولية

Phantasmagoria: استيهامات

Physiognomer: عالِم فراسة

Physis: طبيعة

Polarity: استقطاب

Politicization: تسييس

Polytechnic engineer: مهندس متعدد التقنيات

Porosity: نفاذيّة

Positivism: الوضعية

Privatization: خصخصة

Proximity: قُرب

Pseudo-naturalism: طبيعية زائفة

Rationalization: عقلنة

Receptivity: تلقّي/استقبال

Recomposition: إعادة تركيب

Reconfiguring: إعادة تشكيل

(Re)construction: (إعادة) بناء

Redemptive: خلاصي

Reification: تشييء

Representation: تمثيل

Reproduction: إعادة إنتاج

Sabbatianism: الشبتانية

Schooling: التعليم

Shock: صدمة

Sentimentalism: عاطفية

Simplistic: تبسيطية

Stream of consciousness: تيار الوعي

Stupefaction: تخدير

Subjectivizing: مذوِّت

Tactility: قابلية اللمس

Temporality: زمنية

Textual snapshot: لقطة نصية

Theatricality: اصطناع

Topicality: راهنيّة

Totalitarianism: شمولية

Urbanization: مدينيّة

المراجع

مؤلفات فالتر بنيامين

Gesammelte Briefe. Ed. by Theodor W. Adorno Archive. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995-2000. vols I-VI.

Gesammelte Schriften. Ed. by Rolf Tiedemann et al. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974; Taschenbuch Ausgabe, 1991.

الترجمة الإنكليزية لمؤلفات فالتر بنيامين

Aesthetics and Politics: Debates between Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno. Trans. and ed. by Ronald Taylor, Afterword by Fredric Jameson. London: Verso, 1980.

The Arcades Project. Trans. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999.

«Central Park.» Trans. by Lloyd Spencer. New German Critique. 34 (Winter 1985), pp. 28-58.

Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism. Trans. by Harry Zohn. London: Verso, 1983.

The Correspondence of Walter Benjamin. Ed. and Annotated by Gershom Scholem and Theodor Adorno, Trans. by Manfred Jacobson and Evelyn Jacobson, Foreword by Gershom Scholem. Chicago and London: University of Chicago Press, 1994.

The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem 1932-1940. Ed. by Gershom Scholem, Trans. by Gary Smith and André Lefèvre, Introduction by Anson Rabinbach. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.

«Doctrine of the Similar.» Trans. by Knut Tarnowski, Introduction by Anson Rabinbach. New German Critique. 17 (Spring 1979).

Illuminations. Ed. and with an Introduction by Hannah Arendt, Trans. by Harry Zohn. London: Fontana, 1973.

Moscow Diary. Ed. by Gary Smith, Trans. by Richard Sieburth, Preface by Gershom Scholem. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1986.

«N. (Re The Theory of Knowledge, Theory of Progress).» Trans. by Leigh Hafrey and Richard Sieburth,» in: Gary Smith (ed.), Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History (Chicago: University of Chicago Press, 1989), pp. 43-83.

One-Way Street and Other Writings. Trans. by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, Introduction by Susan Sontag. London: Verso, 1985.

The Origin of German Tragic Drama. Trans. by John Osbourne, Introduction by George Steiner. London: Verso, 1985.

Reflections: Aphorisms, Essays and Autobiographical Writings. Ed. by Peter Dernetz, Trans. by Edmund Jephcott. New York: Harcourt, Brace, Jovanovitch, 1978.

Selected Writings. Ed. by Marcus Bullock et al. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996-1999. vols. 1-2.

Theodor W. Adorno - Walter Benjamin: The Complete Correspondence 1928-1940. Cambridge: Polity, 1999.

Understanding Brecht. Trans. by Anna Bostock, Introduction by Stanley Mitchell. London: Verso, 1983.

قراءات ثانوية مختارة

Adorno, Theodor. Über Walter Benjamin. Ed. by Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990.

Benjamin, Andrew and Peter Osborne (eds.). Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience. London: Routledge, 1994.

Bolz, Norbert and Bernd Witte (eds.). Passagen: Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1984.

_______ and Willem van Reijen. Walter Benjamin. Atlantic Heights, NJ: Humanities Press, 1996.

Bowie, Andrew. From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory. London: Routledge, 1997.

Brodersen, Momme. Walter Benjamin: A Biography. London: Verso, 1997.

Buci-Glucksmann, Christine. Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity. London: Sage. 1994.

Buck-Morss, Susan. «Benjamin's Passagenwerk: Redeeming Mass Culture for the Revolution.» New German Critique. 29 (Spring-Summer 1983), pp. 211-240.

_______. The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project. Cambridge, MA: MIT Press, 1989.

_______. «The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering.» New German Critique. 39 (Fall 1986), pp. 99-140.

_______. The Origin of Negative Dialectics: Theodor Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute. Hassocks, Sussex: Harvester Press. 1977.

Cadava, Eduardo. Words of Light: Theses on the Photography of History. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997.

Caygill, Howard. Walter Benjamin: The Colour of Experience. London: Routledge, 1998.

Cohen, Margaret. Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution. Berkeley and Los Angeles and London: University of California Press, 1993.

Doderer, Klaus (ed.). Walter Benjamin und die Kinderliteratur. Weinheim and Munich: Juventa Verlag, 1988.

Eagleton, Terry. Walter Benjamin: Or Towards a Revolutionary Criticism. London: Verso, 1981.

Ferris, David (ed.). Walter Benjamin: Theoretical Questions. Stanford, CA: Stanford University Press, 1996.

Fischer, Gerhard (ed.). With the Sharpened Axe of Reason: Approaches to Walter Benjamin. Oxford: Berg, 1996.

Frisby, David. Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin. Cambridge, MA: MIT Press, 1988.

Fuld, Werner. Walter Benjamin: Eine Biographie. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1990.

Geuss, Raymond. The Idea of a Critical Theory: Habermas and the Frankfurt School. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

Gilloch, Graeme. «Benjamin's Moscow, Baudrillard's America,» in: Neil Leach (ed.), Hieroglyphics of Space (London: Routledge, 2001).

_______. «The Figure that Fascinates: Seductive Strangers in Benjamin and Baudrillard.» Renaissance and Modern Studies. no. 40 (1997), pp. 17-29.

_______. Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City. Cambridge: Polity, 1996.

_______. «The Return of the Flâneur: The Afterlife of an Allegory.» New Formations. no. 38 (1999), pp. 101-109.

Habermas, Jürgen. «Walter Benjamin: Consciousness-Raising or Rescuing Critique,» in: Philosophical-Political Profiles (London: Heinemann, 1983).

Handelman, Susan. Fragments of Redemption: Jewish Thought and Literary Theory in Benjamin, Scholem and Levinas. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1991.

Held, David. Introduction to Critical Theory. London: Hutchinson Press, 1980.

Jäger, Lorenz and Thomas Reghely (eds.). 'Was nie geschrieben wurde, lesen'. Frankfurter Benjamin-Vortrage. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1992.

Jameson, Fredric. Marxism and Form. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1971.

Jay, Martin. The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923-1950. London: Heinemann, 1974.

Jennings, Michael. Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987.

Kirkegaard, Peter. «Cities, Signs and Meaning in Walter Benjamin and Paul Auster.» Orbis Litterarium. no. 48 (1993), pp. 161-179.

Konersmann, Ralf. Erstarrte Unruhe: Walter Benjamins Begriff der Geschichte. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1991.

Krauss, Rolf. Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie. Ostfildern; Stuttgart: Cantz Verlag, 1998.

Leslie, Esther. Walter Benjamin: Overwhelming Conformity. London: Pluto Press, 2000.

Lindner, Burkhardt (ed.). Walter Benjamin im Kontext. Konigstein/Ts: Athenäum Verlag, 1978.

Lunn, Eugene. Marxism and Modernism: An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno. London: Verso, 1985.

McCole, John. Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993.

Marcus, Laura and Lynda Nead (eds.). The Actuality of Walter Benjamin. London: Lawrence and Wishart, 1998.

Markner, Reinhard and Thomas Weber (eds.). Literatur über Walter Benjamin: Kommentierte Bibliographie 1983-92. Hamburg: Argument Verlag, 1993.

Mehlman, Jeffrey. Walter Benjamin for Children: An Essay on his Radio Years. Chicago and London: University of Chicago Press, 1993.

Menninghaus, Winfried. Schwellenkunde: Walter Benjamins Passage des Mythos. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986.

_______. Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.

Missac, Pierre. Walter Benjamin's Passages. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.

Nägele, Rainer. Benjamin's Ground: New Readings of Walter Benjamin. Detroit: Wayne State University Press, 1988.

_______. Theatre, Theory and Speculation: Walter Benjamin and the Scenes of Modernity. Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1991.

Parini, Jay. Benjamin's Crossing. London: Anchor Press, Transworld Publishers, 1997.

Parsons, Deborah. «Flâneur or Flâneuse?: Mythologies of Modernity.» New Formations. no. 38 (Summer 1999), pp. 91-100.

Pensky, Max. Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.

Price, Mary. The Photograph: A Strange Confined Space. Stanford, CA: Stanford University Press, 1994.

Puttnies, Hans and Gary Smith (eds.). Benjaminiana: Eine Biografische Recherche. Giessen: Anabas Verlag, 1991.

Reijen, Willem van. Die authentische Kritik der Moderne. Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1994.

Roberts, Julian. Walter Benjamin. London: Macmillan, 1982.

Rochlitz, Rainer. The Disenchantment of Art: The Philosophy of Walter Benjamin. New York: Guilford Press, 1996.

Schiller-Lerg, Sabine. Walter Benjamin und der Rundfunk. Munich: K. G. Verlag, 1984.

Scholem, Gershom. Walter Benjamin: The Story of a Friendship. London: Faber & Faber, 1982.

_______. Walter Benjamin und Sein Engel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983.

Smith, Gary (ed.). Benjamin: Philosophy, Aesthetics, History. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

_______ (ed.). On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections. Cambridge, MA: MIT Press, 1988.

Steinberg, Michael (ed.). Walter Benjamin and the Demands of History. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1996.

Stüssi, Anna. «Erinnerung an die Zukunft: Walter Benjamins Berliner Kindheit um Neunzehnhundert.» Paelaestra. 266 (1977).

Tester, Keith (ed.). The Flâneur. London and New York: Routledge, 1994.

Tiedemann, Rolf. Dialektik im Stillstand: Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983.

_______. Studien zur Philosophie Walter Benjamins. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973.

Weigel, Sigrid. Body- and Image-Space: Rereading Walter Benjamin. London: Routledge, 1996.

_______. Entstellte Ähnlichkeit: Walter Benjamins Schreibweise. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1997.

Wiggershaus, Rolf. The Frankfurt School. Cambridge: Polity, 1993.

Witte, Bernd. Walter Benjamin. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1985.

Wohlfahrt, Irving. «Et cetera? The Historian as Chiffonier.» New German Critique. vol. 39 (Fall 1986), pp. 142-168.

Wolin, Richard. Walter Benjamin: An Aesthetics of Redemption. New York: Columbia University Press, 1982.

أعداد مجلات خاصة عن فالتر بنيامين

Critical Enquiry. vol. 25, no. 2 (Winter 1999).

New Formations. 20 (1993); 38 (Summer 1999).

New German Critique. 17 (Spring 1979); 39 (Fall 1986).

Philosophical Forum. vol. 17, no. 3 (1986).

مراجع أخرى

Adorno, Theodor. Notes to Literature. Ed. by Rolf Tiedemann, Trans. by Shierry Weber. New York: Columbia University Press, 1991. vol. 1.

_______ and Max Horkheimer. Dialectic of Enlightenment. London: Verso, 1986.

Aragon, Louis. The Paris Peasant. London: Pan Books, Picador Publishers, 1987; [1926].

Auster, Paul. In the Country of Last Things. London: Faber & Faber, 1987.

__________. Moon Palace. London: Faber & Faber, 1989.

_______. Music of Chance. London: Faber & Faber, 1991.

_______. The New York Trilogy. London: Faber & Faber, 1988.

Barthes, Roland. Camera Lucida. London: Vintage, 1993.

_______. Mythologies. London: Paladin, 1973.

Baudelaire, Charles. Art in Paris 1845-62: Salons and Other Exhibitions. Ed. and trans. by Jonathan Mayne. London: Phaidon, 1965.

_______. Les Fleurs du mal. Trans. by Richard Howard. London: Picador, 1982.

_______. The Painter of Modern Life and Other Essays. Ed. and Trans. by Jonathan Mayne. New York and London: Da Capo in association with Phaidon, 1986.

_______. Selected Poems. Ed. and Trans. by Joanna Richardson. Harmondsworth: Penguin, 1975.

Baudrillard, Jean. America. London: Verso, 1988.

_______. The Consumer Society: Myths and Structures. London: Sage, 1998.

_______. Fragments: Cool Memories III, 1991-5. London: Verso, 1997.

_______. In the Shadow of the Silent Majorities. New York: Semiotext(e), 1983.

_______. Seduction. New York: St Martin's Press, 1990.

_______. Simulacra and Simulation. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.

_______. Symbolic Exchange and Death. London: Sage, 1993.

_______. The System of Objects. London: Verso, 1996.

Berlin, Isaiah. The Magus of the North: J. G. Hamann and the Origins of Modern Irrationalism. London: Fontana, 1994.

Berman, Marshall. All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity. London: Verso, 1983.

Biale, David. Gershom Scholem: Kabbalah and Counter-History. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

Bloch, Ernst. Briefe. Ed. by Karola Bloch et al. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1985. 2 vols.

Breton, André. Nadja. Trans. by Richard Howard. New York: Grove Press, 1960.

Certeau, Michel de. The Practice of Everyday Life. Berkeley: University of California Press, 1984.

Dant, Tim. Material Culture in the Social World. Buckingham: Open University Press, 1999.

Davis, Mike. City of Quartz. London: Vintage, 1992.

Elias, Norbert. The Civilizing Process. Oxford: Blackwell, 1994; [1939].

Fletcher, Jonathan. Violence and Civilization: An Introduction to the Work of Norbert Elias. Cambridge: Polity, 1997.

Frank, Manfred. Einführung in Die Frühromantische Ästhetik - Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989.

Frisby, David. Sociological Impressionism: A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory. London: Heinemann, 1981.

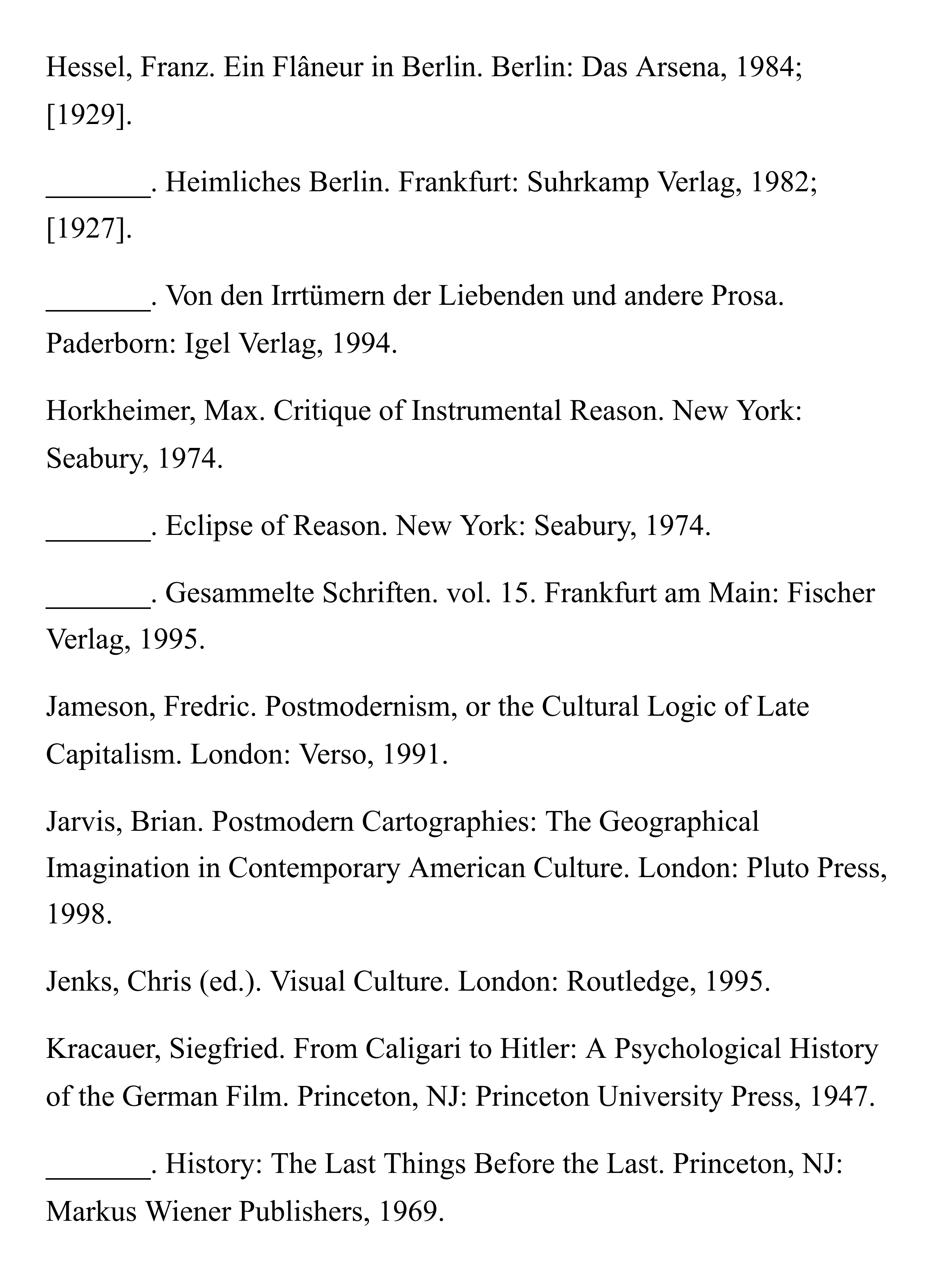
Gay, Peter. Weimar Culture: The Insider as Outsider. Harmondsworth: Peregrine Books, Penguin Publishers, 1968.

Geist, Johann Friedrich. Arcades: The History of a Building Type. Cambridge, MA: MIT Press, 1985.

Goethe, Johann Wolfgang. Elective Affinities. Trans. by R. J. Hollingdale. Harmondsworth: Penguin, 1971.

Gottdiener, Mark. Postmodern Semiotics: Material Culture and the Forms of Material Life. Oxford: Blackwell, 1995.

Hartmann, Maren. «The Cyberflâneuse - Strolling Freely through the Virtual Worlds?,» in: On/Off + Across: Language, Identity and New Technologies. London: The Cutting Edge Research Group in Conjunction with I. B. Tauris, 1999.


Hessel, Franz. Ein Flâneur in Berlin. Berlin: Das Arsena, 1984; [1929].

_______. Heimliches Berlin. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1982; [1927].

_______. Von den Irrtümern der Liebenden und andere Prosa. Paderborn: Igel Verlag, 1994.

Horkheimer, Max. Critique of Instrumental Reason. New York: Seabury, 1974.

_______. Eclipse of Reason. New York: Seabury, 1974.

_______. Gesammelte Schriften. vol. 15. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1995.

Jameson, Fredric. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. London: Verso, 1991.

Jarvis, Brian. Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture. London: Pluto Press, 1998.

Jenks, Chris (ed.). Visual Culture. London: Routledge, 1995.

Kracauer, Siegfried. From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1947.

_______. History: The Last Things Before the Last. Princeton, NJ: Markus Wiener Publishers, 1969.

_______. Jacques Offenbach and the Paris of his Time. London: Constable, 1937.

_______. The Mass Ornament: Weimar Essays. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1995.

_______. The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany. London: Verso, 1998.

_______. Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997; [1960].

Lukács, Georg. History and Class Consciousness. London: Merlin Press, 1974; [1924].

_______. Theory of the Novel. Cambridge, MA: MIT Press, 1971; [1920].

Lynch, Kevin. The Image of the City. Cambridge, MA: MIT Press, 1960.

Lyotard, Jean-François. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge. Manchester: Manchester University Press, 1984.

Marcuse, Herbert. One-Dimensional Man. London: Routledge, 1964.

Marx, Karl. Capital. vol. 1. Harmondsworth: Penguin, 1976.

Nava, Mica. «Women, the City and the Department Store,» in: Pasi Falk and Colin Campbell (eds.), The Shopping Experience (London: Sage, 1997), pp. 56-91.

Penz, François and Maureen Thomas (eds.). Cinema and Architecture. London: British Film Institute, 1997.

Proust, Marcel. Remembrance of Things Past. vol. 1. Trans. by C. K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin. Harmondsworth: Penguin, 1983.

Saddler, Simon. The Situationist City. Cambridge, MA: MIT Press, 1998.

Saussure, Ferdinand de. A Course in General Linguistics. New York: McGraw-Hill, 1966.

Schiller, Dietrich et al. Kunst und Literatur im Antifaschistischen Exil 1933-45. Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1981.

Scholem, Gershom. Judaica 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970.

_______. The Messianic Idea in Judaism and Other Essays on Jewish Spirituality. New York: Schocken Books, 1971.

_______. On the Kabbalah and Its Symbolism. New York: Schocken Books, 1969.

Simmel, Georg. On Individuality and Social Forms. Ed. by Donald Levine. Chicago: University of Chicago Press, 1971.

Sorkin, Michael (ed.). Variations on a Theme-Park. New York: Hill and Wang, 1992.

Spengler, Oswald. Decline of the West. Oxford: Oxford University Press, 1991; [1918].

Taussig, Michael. Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses. London: Routledge, 1993.

Tonnies, Ferdinand. Community and Association. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 1988; [1888].

Virilio, Paul. The Vision Machine. London: British Film Institute, 1994.

Walkowitz, Judith. City of Dreadful Delight. London: Virago, 1992.

Weinstein, Deena and Michael Weinstein. «Georg Simmel: Sociological Flâneur Bricoleur.» Theory, Culture and Society. vol. 8, no. 3 (1991), pp. 151-168.

Westwood, Sallie and John Williams (eds.). Imagining Cities: Scripts, Signs, Memory. London: Routledge, 1997.

Wilson, Elizabeth. The Sphinx in the City. London: Virago, 1991.

Wolff, Janet. Feminine Sentences: Essays on Women and Culture. Cambridge: Polity, 1990.

Zola, Emil. Thérèse Racquin. Trans. by Leonard Tancock. Harmondsworth: Penguin, 1962.

Zukin, Sharon. Landscapes of Power: From Detroit to Disney World. Berkeley and Los Angeles and London: University of California Press, 1993.

Notes

[1←]

كلمة «التفافة» هنا، هي كلمة اقترحها المراجع لكلمة «convolute» الإنكليزية التي أخذها المترجمان الإنكليزيان لكتاب بنيامين مشروع الممرات المسقوفة من كلمة «Konvolut» الألمانية التي استخدمها بنيامين لتجميع الأقسام الستة والثلاثين المرتبة ألفبائيًّا من مخطوطة الممرات المسقوفة. ويبدو أنَّ هذا التعبير مستمد ليس من بنيامين نفسه بل من صديقه أدورنو. وهو تعبير يشير إلى مجموعة كبيرة أو صغيرة - حزمة، باقة - من المخطوطات أو المواد المطبوعة المرتبطة معًا. وكلمة «convolute» في الإنكليزية تعني «شيئًا ملتفًّا أو ملتويًا أو مطويًّا»، وفضّلها المترجمان على كلمات أخرى مثل «folder» و«file» و) «sheaf»ملف وإضبارة وحزمة، على التوالي). وبررا ذلك، على الرغم من غرابة الكلمة، بأنَّ مشروع بنيامين هو ذاته غريب وكذلك تقسيمه وتقطيعه، فضلًا عن صلتها بالكلمة الألمانية الأصل، ووصفها الدقيق لعمليات الجمع الملتفة والمعقدة عمدًا بين «ملاحظات ومواد» تشكّل القسم الأساسي من مخطوطة بنيامين. (المراجع)

[2←]

Walter Benjamin, The Correspondence of Walter Benjamin, Ed. and Annotated by Gershom Scholem and Theodor Adorno, Trans. by Manfred Jacobson and Evelyn Jacobson, Foreword by Gershom Scholem (Chicago and London: University of Chicago Press, 1994), p. 359.

[3←]

هذه الشهادة هي أطروحة بحث أصيلة تأتي بعد أطروحة الدكتوراه وأعلى درجة منها، وتعدّ شرطًا للحصول على وظيفة أكاديمية في النظام الجامعي الألماني.

[4←]

المتروبول (Metropolis): هي المدينة الكبرى، أو الحاضرة التي تشكّل مركزًا اقتصاديًّا وسياسيًّا وثقافيًّا مهمًّا بالنسبة إلى بلدٍ من البلدان أو منطقة من المناطق أو بالنسبة إلى العالم ككل. والكلمة يونانية الأصل وتعني «المدينة الأم» لمستعمرة من المستعمرات القديمة. (المراجع)

[5←]

يُنظر، مثلًا:

Howard Caygill, Walter Benjamin: The Colour of Experience (London: Routledge, 1998), p. xi.

[6←]

الوصف الذائع الصيت الذي أطلقته سوزان سونتاج عام 1979 على بنيامين بوصفه لامنتميًا وسوداويًا ولد «تحت علامة زحل»، هو مثال على ذلك، بغض النظر عن فصاحته. يُنظر:

Walter Benjamin, One-Way Street and Other Writings, Trans. by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, Introduction by Susan Sontag (London: Verso, 1985), pp. 7-28.

[7←]

تنطوي ترجمة عنوان هذا العمل الإنكليزية على مفارقة، آخذين بالحسبان اهتمام بنيامين في تفريق مسرح الرثاء عن التراجيديا. [إذ تمّت ترجمة العنوان إلى الإنكليزية على النحو «أصل المسرح التراجيدي الألماني:

Walter Benjamin, The Origin of German Tragic Drama, Trans. by John Osbourne, Introduction by George Steiner (London: Verso, 1985).

في حين أن العنوان بالألمانية هو أصل مسرح الرثاء الألماني.] (المراجع)

[8←]

يُنظر:

John McCole, Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993), p. 297.

[9←]

الموناد (monad): مصطلح فلسفي استخدمه لايبنتز ليشير إلى الكيان الشديد الصغر أو الوحدة الدقيقة التي لا يعود بالإمكان تجزئتها. (المراجع)

[10←]

لم يكن بنيامين، بالطبع، المفكر الوحيد الذي فضّل الشذرات النصية في ذلك الوقت؛ إذ شاركه هذا الأمر كثيرٌ من المنظّرين الثقافيين والنقديين الأساسيين مثل جورج زيمل وزيغفريد كراكاور وإرنست بلوخ.

[11←]

Georg Lukács, History and Class Consciousness (London: Merlin Press, 1974; [1924]).

[12←]

Graeme Gilloch, Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City (Cambridge: Polity, 1996).

[13←]

Georg Simmel, «The Metropolis and Mental Life,» in: On Individuality and Social Forms, Ed. by Donald Levine (Chicago: University of Chicago Press, 1971).

[14←]

Ferdinand Tönnies, Community and Association (New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 1991; [1888]).

[15←]

Oswald Spengler, Decline of the West (Oxford: Oxford University Press, 1991; [1918]).

[16←]
صناعة الثقافة (Culture Industry): مصطلح يستخدمه أدورنو وهوركهايمر بمعنى تحقيري في إلقاء الضوء على الطريقة التي استولت بها المصالح التجارية على الثقافة. وهُما سكّا هذا المصطلح، خصوصًا في كتابهما ديالكتيك التنوير (1972)، تعبيرًا عن فزعهما إزاء ما للثقافة الجماهيرية من أثر أو مفعول يتمثل في حتّ إدراكنا لما هو قيّم ثقافيًا. (المراجع)

[17←]
يرى كراكاور أنّ الرأسمالية جاءت بعقلانية زائفة أو (Ratio) تبدو شبيهة بالعقل لكنها ليست هو؛ ذلك أنّ Ratio النظام الاقتصادي الرأسمالي عقل قاتم لا يشتمل على الإنسان. فعملية الإنتاج لا تُنَظَّم وفقًا لحاجات هذا الإنسان، والإنسان ليس أساس بنية التنظيم الاجتماعي الاقتصادي، كما يقول كراكاور. (المراجع)

[18←]
Siegfried Kracauer, The Mass Ornament: Weimar Essays (Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1995), pp. 75-88.

[19←]
Georg Lukács, Theory of the Novel (Cambridge, MA: MIT Press, 1971; [1920]).

[20←]
Simmel, On Individuality and Social Forms.

[21←]
Siegfried Kracauer, The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany (London: Verso, 1998), p. 88.

[22←]
Kracauer, The Mass Ornament, p. 131.

[23←]
Ibid.

[24←]
Jay Parini, Benjamin’s Crossing (London: Anchor Press, Transworld Publishers, 1997).

[25←]
يورد ماركنر وفيبر أكثر من ألفي منشور في الفترة الممتدة بين 1983-1992. يُنظر:

Reinhard Markner and Thomas Weber (eds.), Literatur über Walter Benjamin: Kommentierte Bibliographie 1983-92 (Hamburg: Argument Verlag, 1993).

[26←]
تأسست جمعية فالتر بنيامين الدولية في أمستردام، وأقامت هناك أول اجتماع سنوي لها في تموز/يوليو 1997.

[27←]
لمتابعة النقاش حول التنوّع في حركة الشباب، يُنظر:

Momme Brodersen, Walter Benjamin: A Biography (London: Verso, 1997), p. 47.

[28←]
وصف بنيامين لاحقًا هذه الطموحات النخبوية على أنها «محاولة بطولية أخيرة لتغيير توجّهات الناس من دون تغيير ظروفهم». يُنظر:

Benjamin, One-Way Street, p. 307.

[29←]
يُنظر نقاش:

Norbert Elias, The Civilizing Process (Oxford: Blackwell, 1994; [1939]).

يُنظر أيضًا:

Jonathan Fletcher, Violence and Civilization: An Introduction to the Work of Norbert Elias (Cambridge: Polity, 1997), pp. 71-72.

[30←]
يُنظر:

Brodersen, pp. 71-72.

[31←]

Ibid., p. 69.

[32←]
يُنظر رسالة بنيامين إلى فينيكن في 9 آذار/مارس 1915:

Benjamin, The Correspondence (1994), pp. 75-76.

[33←]
الرؤيا (Revelation)، أو سفر رؤيا يوحنا، وهو السّفر الأخير في الكتاب المقدس، في العهد الجديد، ويشغل مكانة خاصة في علم الآخرة المسيحي بما فيه من رؤيا للقيامة. (المراجع)

[34←]
إشارة إلى ما جاء في سفر التكوين، الأصحاح 2: 19-20: «وجبل الرب الإله من الأرض كل حيوانات البرية وكل طيور السماء فأحضرها إلى آدم ليرى ماذا يدعوها وكل ما دعا به آدم ذات نفس حية فهو اسمها. فدعا آدم بأسماء جميع البهائم وطيور السماء وجميع حيوانات البرية [...]». (المراجع)

[35←]

رفض بنيامين دعوات عدة للمساهمة في مجلة بوبر، اليهودي (Der Jude) في عام 1916 بسبب خطابها المؤيّد للحرب وتعاطفها مع الاتجاه العسكري. يُنظر:

David Biale, Gershom Scholem: Kabbalah and Counter-History (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982), p. 137.

[36←]
تطورت الصهيونية بوصفها برنامجًا سياسيًّا في ظلّ ثيودور هيرتسل (1860-1904)، واتخذت طابعًا ملحًّا معيّنًا بعد عام 1918، مع إمكانيات جديدة في الهجرة إلى فلسطين، بينما انتقلت مِلكية هذه الأراضي من تركيا إلى بريطانيا. يُنظر:

Julian Roberts, Walter Benjamin (London: Macmillan, 1982), pp. 43-48.

[37←]
يُنظر:

Benjamin, One-Way Street, p. 49.

[38←]
Louis Aragon, The Paris Peasant (London: Pan Books, Picador Publishers, 1987; [1926]).

[39←]
كما تعاملا مع كراكاور الذي كان يعاني أوضاعًا مماثلة في المنفى الباريسي بأسلوبٍ أكثر إجحافًا؛ فعندما قدّم كراكاور دراسة عن الدعاية بطلبٍ من المعهد، أعاد أدورنو كتابتها بالكامل من دون مزيدٍ من المناقشة. وعند تقديمه النص، رفض كراكاور وضع اسمه عليه، ولم يُنشر قطّ.

[40←]
لاحظ أدورنو نبرة غير ودّية في مراجعة بنيامين المتحمّسة على نحوٍ واضح لعمل كراكاور الموظّفون (1929) وفي احتفائه به بوصفه «جامع نفايات عند الفجر - فجر يوم الثورة»،

Kracauer, The Salaried Masses, p. 114,

ويُنظر أيضًا استقبال كراكاور النقدي لعمليّ بنيامين حول مسرح الرثاء وشارع ذو اتجاه واحد:

Kracauer, The Mass Ornament, pp. 259-267.

[41←]
انتقد كراكاور أدورنو في مناسبات عدة بسبب ميله إلى استخدام مقولات بنيامين اللاهوتية.

[42←]
يُنظر رسالة كراكاور إلى إرنست بلوخ في 13 كانون الأول/ديسمبر 1929:

Ernst Bloch, Briefe, Ed. by Karola Bloch et al., 2 vols. (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1985), p. 329.

[43←]
Theodor W. Adorno - Walter Benjamin: The Complete Correspondence 1928-1940 (Cambridge: Polity, 1999), p. 238.

[44←]
يُنظر:

Kracauer, The Mass Ornament, pp. 323-328.

[45←]
يُنظر رسالة أدورنو إلى هوركهايمر في 23 تشرين الثاني/نوفمبر 1936، في:

Max Horkheimer, Gesammelte Schriften (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1995), vol. 15, p. 740.

كان من المفترض أن يكتب سيغفريد غيديون مقالة عن الهندسة المعمارية يكمّل بها المجموعة المتوقع نشرها.

[46←]
يُنظر:

Benjamin, One-Way Street, pp. 318-319.

[47←]
Dinkbild: كلمة ألمانية تعني الصورة الفكرية أو التأملية، وهي صيغة شعرية من الكتابة ولقطة نثرية موجزة تقدّم الترابط بين التبصّرات الأدبية والفلسفية والسياسية والثقافية وعلاقاتها المتبادلة، وتلاحق عادة التفصيلات التي تبدو هامشية أو الموضوعات الجانبية من دون تطوير حبكة أو سرد أجندة محددة. (المراجع)

[48←]
Caygill, p. 61.

[49←]
Ralf Konersmann, Erstarrte Unruhe: Walter Benjamins Begriff der Geschichte (Frankfurtam Main: Fischer Verlag, 1991).

[50←]
Richard Wolin, Walter Benjamin: An Aesthetics of Redemption (New York: Columbia University Press, 1982).

[51←]
McCole.

[52←]
Max Pensky, Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993).

[53←]

Caygill.

[54←]

Esther Leslie, Walter Benjamin: Overwhelming Conformity (London: Pluto Press, 2000).

[55←]

Roberts.

[56←]

Brodersen.

[57←]

Norbert Bolz and Willem van Reijen, Walter Benjamin, (Atlantic Heights, NJ: Humanities Press, 1996).

[58←]

Wolin, and McCole.

[59←]

Pensky.

[60←]

Leslie.

[61←]

حازت أطروحة بنيامين للدكتوراه القبول في جامعة برن في 27 حزيران/يونيو 1919، وحصل على شهادة الدكتوراه بمرتبة الشرف بعد انتهائه من فحوصاته بين 19 و24 تموز/يوليو. يُنظر:

Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Ed. by Rolf Tiedemann et al. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974; Taschenbuch Ausgabe, 1991), vol. 1, p. 802.

[62←]

يُنظر رسالته إلى إرنست شون في 7 نيسان/أبريل 1919:

Walter Benjamin, The Correspondence of Walter Benjamin, Ed. and Annotated by Gershom Scholem and Theodor Adorno, Trans. by Manfred Jacobson and Evelyn Jacobson, Foreword by Gershom Scholem (Chicago and London: University of Chicago Press, 1994), pp. 139-140.

[63←]

يرى بنيامين أن «المفهوم الرومانسي للنقد هو بحدّ ذاته مثال أنموذجي للمعجم الصوفي». يُنظر:

Walter Benjamin, Selected Writings, Ed. by Marcus Bullock et al. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996-1999), vol. 1, p. 141.

[64←]

Benjamin, The Correspondence (1994), pp. 135-136.

ومفهومنا نحن أيضًا، بحسب أندرو بوي، يقتفي بوي الروابط بين الفكر الألماني الرومانسي الباكر، وموضوعات المنظرين النقديين في مدرسة فرانكفورت ومفاهيمهم، بمن فيهم بنيامين، وعلاقتهم بالأفكار ما بعد البنيوية وما بعد الحديثة المعاصرة. يُنظر:

Andrew Bowie, From Romanticism to Critical Theory: The Philosophy of German Literary Theory (London: Routledge, 1997).

[65←]

قدّم بنيامين مصدرين آخرين رئيسين لعمل شليغل: هما الـ Lyceum و Charakteristiken und Kritiken,

يُنظر:

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 120.

[66←]

Ursprache: مصطلح لغوي يشير إلى اللغة الأم الأصلية التي انبثقت عنها باقي اللغات. (المراجع)

[67←]

بالنسبة إلى نوفاليس، «ليست الإنسانية وحدها من تتكلّم لغة لا نهاية لها، فالكون يفعل ذلك أيضًا وجميع الأشياء تفعله». يُنظر ذلك لدى:

Manfred Frank, Einführung in Die Frühromantische Ästhetik – Vorlesungen (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989), p. 281,

إلا أن عمل يوهان فيلهلم ريتر حول أصول الكتابة هو العمل الذي خلب لبّ بنيامين، وليست رؤية نوفاليس حول الإشارات الطّبيعية. يُنظر رسالة بنيامين إلى شوليم في 5 آذار/مارس 1924:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 239.

[68←]

Frank, p. 281.

[69←]

يقول شليغل إن «معرفة الوحي أمرٌ أرفع بكثير من حواسّ الكائنات البشرية، ولهذا يأتي الفنّ بوصفه وسيلةً تقدّم للإنسانية أغراض الوحي من خلال التمثيل والوضوح الحسّيَين»، أوردها:

Ibid., p. 291.

[70←]

يُنظر عادة إلى كتابات بنيامين الأولى حول الفلسفة واللغة بوصفها أبرز نصوصه الناتجة عن انخراطه في الصوفية اليهودية والقبالا. إلا أن معرفة بنيامين بهذا التقليد كانت محدودة، على الرغم من صداقته الطويلة مع شوليم الذي أصبح لاحقًا الباحث الأساسي في الفكر الصوفي اليهودي في الجامعة العبرية في القدس. وكما ارتأى منينغهاوس بحقّ، فإن كتابات هامان وشليغل ونوفاليس كانت المصفاة الأساسية التي مرّت عبرها علاقة بنيامين بالتقليد اليهودي. ولا يتوانى منينغهاوس عن تأكيد أن هذه الصوفية «المصفّاة» التي سمّاها «القبالا الثانية»، وليس أي معرفة مباشرة بـ «القبالا الأولى» (النصوص المقدسة للتصوف اليهودي الحقيقي)، هي المصدر الأساسي لتبصّرات بنيامين. يُنظر:

Winfried Menninghaus, Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980), p. 192.

[71←]

يصف إزايا برلين (Isaiah Berlin) هامان (1730-1788) بأنه «عدوّ التنوير الأشدّ انفعالًا وثباتًا وتطرّفًا وعنادًا، وعدوّ جميع أشكال العقلانية في عصره خصوصًا». يُنظر:

Isaiah Berlin, The Magus of the North: J. G. Hamann and the Origins of Modern Irrationalism (London: Fontana, 1994), p. 1,

وعلى الرغم من أن برلين يرى في رفض هامان للعقل السّلف البعيد للّاعقلانية الحديثة في أكثر أشكالها وحشيّة، فإنه يشدد كذلك على أهمية أفكار هامان بالنسبة إلى الرومانسيين من جهة ومن حيث هي تصحيح ضروريّ للبرهان الساذج على التقدم التاريخي من جهة أخرى. وفي دفاعه عن التقليد والإيمان الديني، «يدافع» هامان «عن القيم الإنسانية المطلقة على نحوٍ لا يقل عما نجده لدى خصميه المستنيرين، فولتير وكانط اللذين يُنْظَرُ إليهما بإعجاب باعتبارهما مدافعين عن حقوق الإنسان» (ص 117).

[72←]

ثمة نقاش آخر في الفصل التالي عن أهمية فهم بنيامين الصوفي للغة في ما يتعلق بتصوّره للرّثاء.

[73←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 88.

[74←]

Benjamin, Selected Writings, vol.1, p. 116.

[75←]

يلاحظ بنيامين أن ذلك لا «يُطَوَّر على نحوٍ صريح» إلا في محاضرات ويندیشمان التي قدّمها شليغل بين عامي 1804 و1806. يُنظر:

Ibid., p. 120.

[76←]

Ibid., p. 121.

[77←]

Ibid., p. 121.

[78←]
يقول بنيامين إن «التفكير الذي يتأمل نفسه في وعيٍ ذاتي هو الحقيقة الأساسية التي انطلقت منها نظرات شليغل، وكذلك نظرات نوفاليس الإبيستيمولوجية، في جزء كبير منها». يُنظر:

Ibid., p. 120.

[79←]

Ibid., p. 134.

[80←]

Ibid., p. 125.

[81←]

Ibid., p. 125.

[82←]

Ibid., p. 125.

[83←]
يُنظر:

Ibid., p. 126.

[84←]

Ibid., p. 126.

[85←]
يُنظر:

Ibid., p. 123.

[86←]
يُنظر:

Ibid., p. 134.

[87←]
ذُكر في:

John McCole, Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993), p. 103.

[88←]

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 134.

[89←]
يقول بنيامين إن «مهمة النقد الفني هي المعرفة بواسطة التأمل، أي الفنّ». يُنظر:

Ibid., p. 151.

[90←]

Ibid., p. 152.

[91←]

Walter Benjamin, Illuminations, Ed. and with Introduction by Hannah Arendt, Trans. by Harry Zohn (London: Fontana, 1973), p. 70.

[92←]

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 151.

[93←]

Ibid., p. 178.

[94←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 84.

[95←]

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 151.

[96←]

Ibid., p. 151.

[97←]
يُنظر:

Howard Caygill, Walter Benjamin: The Colour of Experience (London: Routledge, 1998), p. 43, and Max Pensky, Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 58.

[98←]
يكتب بنيامين: «يشبه النقد في مواجهته العمل الفني الملاحظة في مواجهتها الشيء الطبيعي». يُنظر:

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 151.

[99←]

Ibid., p. 148.

تستبق فكرة الاقتراب المميز من العمل الفني هذه انشغال بنيامين اللاحق بزوال الهالة من حيث هو تغلبٌ على المسافة. يُنظر الفصل السادس من هذا الكتاب.

[100←]

Ibid., vol. 1, p. 146.

[101←]

يكتب بنيامين: «بهذا المعنى، يقول نوفاليس عن المجرِّب الحقيقي أنّ الطبيعة 'تكشف عن نفسها على نحوٍ أكمل من خلاله، كلما ازداد انسجامه معها.'» يُنظر:

Ibid., p. 148.

[102←]

يُنظر:

Caygill, p. 35.

[103←]

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 154.

[104←]

يكتب نوفاليس: «مراجعة الكتاب هي تكملة له». يُنظر:

Ibid., p. 66.

[105←]

Ibid., p. 154.

[106←]

Ibid., p. 153.

[107←]

Ibid., p. 166.

[108←]

يكتب شليغل: «ترتبط كل القصائد القديمة بعضها مع بعض، إلى أن يتشكّل الكلّ من جموع وأعضاء متزايدين باستمرار [...]. ولذلك ليس بالاستعارة الفارغة أن نقول إن الشعر القديم هو قصيدة واحدة وكاملة لا تقبل التجزئة. لماذا لا يمكن لما حدث سابقًا أن يحدث مرة أخرى؟ [...] ولماذا لا يكون ذلك في شكلٍ أجمل وأعظم؟». يُنظر:

Ibid., p. 167.

[109←]

يلاحظ بنيامين أن شليغل «أراد أن يعرّف مفهومه لفكرة الفن بالمعنى الأفلاطوني [...] بوصفها الأساس الحقيقي لجميع الأعمال التجريبية». يُنظر:

Ibid., p. 167.

[110←]
يكتب بنيامين: «يعيّن شليغل بصورة متكررة وقاطعة وحدة الفن، ومتّصل الأشكال ذاته، بوصفها عملًا واحدًا. وهذا العمل اللامرئي هو ما ينطوي بداخله على العمل المرئي». يُنظر:

Ibid., p. 167.

[111←]

Ibid., p. 159.

[112←]

Ibid., p. 152.

[113←]

Ibid., 159.

[114←]

Ibid., p. 160.

[115←]
يُنظر رسالة بنيامين إلى بلمور:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 84.

[116←]

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 178.

[117←]
يُنظر:

Ibid., p. 178.

[118←]

Ibid., p. 174.

[119←]

Ibid., p. 174.

[120←]

Ibid., p. 175.

[121←]

يكتب بنيامين في ما يخص تعليق هولدرلين حول «رصانة الفنّ»: «يمثل هذا المبدأ الفكرة الرئيسة الجديدة كليًّا في فلسفة الفنّ الرومانسية المؤثرة بدرجة لا توصف». يُنظر:

Ibid., p. 175.

[122←]

يكتب شليغل، مناقضًا هذه النظرة، ومستبقًا رأي بنيامين حول «المؤلف بوصفه منتجًا»: «يفكر المرء أحيانًا بالخجل الذي يلحق بالمؤلفين بالمقارنة مع الصناعة. لكن ألا يجب على المؤلف الحقيقي أن يكون صانعًا بدوره أيضًا؟ ألا يجب أن يكرّس حياته كلها لصناعة المواد الأدبية في أشكال هادفة ومفيدة إلى حدّ كبير؟». يُنظر:

Ibid., p. 176.

[123←]

Benjamin, Gesammelte Schriften, vol. 1, p. 708.

يكتب بنيامين: «يؤكد كيرتشر بحقّ:' كان أولئك الرومانسيون يهدفون إلى صدّ ما هو 'رومانسي' على وجه التحديد؛ كما كان مفهومًا آنذاك وكما يُفْهَم اليوم.«' يُنظر:

Ibid., p. 177.

[124←]

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 175.

[125←]

McCole, p. 89.

[126←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 139.

[127←]

McCole, p. 81.

[128←]

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 182.

[129←]

بالنسبة إلى نوفاليس، «لا تظهر الأعمال القديمة إلا عندما تُدركها روحٌ خلاقة». يُنظر:

Ibid., p. 183.

[130←]

McCole, p. 93.

[131←]

يرى نوفاليس أن «القوة لا تظهر كلّها إلا بشكلٍ عابر»، أوردها:.Frank, p. 267

[132←]
دعا شليغل لحظة الإشراق هذه بالـ «طرفة.(Witz) » يُنظر:

Ibid., p. 295.

[133←]
يلاحظ نوفاليس: «يكمن المبدأ في كل شذرة صغيرة من الحياة اليومية. إنه ظاهرٌ في كل شيء»، وردت في:

Ibid., p. 272.

[134←]

Ibid., p. 291.

[135←]

Ibid., p. 294.

[136←]
يرى فرانك أن المجاز «هو التجلّى الضروري لعدم قابلية اللامتناهي للتمثيل». يُنظر:

Ibid., p. 293.

وبالنسبة إلى شليغل، «إنه يطرق أبواب الأسمى، ويشبع نفسه في الإيحاء غير المحدود إلى اللامتناهي، والإلهي، ذاك الذي لا يمكن تحديده أو شرحه فلسفيًّا». وردت في:

Ibid., p. 294.

[137←]
يكتب شليغل: «الجمال كلّه [...] مجاز. وليس بمقدورنا ذكر الأسمى إلا من خلال المجاز لأنه يفوق التعبير». وردت في:

Ibid., p. 293.

[138←]
يكتب شليغل: «كلّ مجاز [...] يدلّ على الله الذي لا يمكن الحديث عنه إلا مجازيًّا». وردت في:

Ibid., p. 294.

[139←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 237.

[140←]

Ibid., p. 186,

الاسم مأخوذ عن لوحة رسمها بول كلي (Paul Klee) اشتراها بنيامين في ميونيخ صيف عام 1921 وكان لها سحرٌ خاصٌ عليه. ويشير بنيامين في عمله اللاحق «أطروحات في مفهوم التاريخ» إلى الملاك الذي رسمه كلي على أنه «ملاك التاريخ». يُنظر:

Benjamin, Illuminations, pp. 259-260.

ويُنظر الفصل السابع من هذا الكتاب.

[141←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 186.

[142←]

Ibid., p. 189.

[143←]

كان من المفترض أن يتضمن العدد الأول من المجلة، إلى جانب عمله «مهمة المترجم»، قصائد كتبها فريتز (Fritz) وولف هينله (Wolf Heinle)، وقصتين تأليف آغنون (Agnon)، ومقالين لشوليم ورانغ.

[144←]

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 293.

[145←]

Ibid., p. 295.

[146←]

Ibid., p. 293,

كان الأنموذج الذي اتخذه بنيامين لهذه المساعي هو مطبوعة الرومانسيين الأوائل الخاصة، «أثينيوم» (Athenaeum).

[147←]

Ibid., p. 293.

[148←]

Ibid., p. 296.

[149←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 200,

لمتابعة نقاش أوسع حول المجلة وأسباب فشلها في النهاية، يُنظر:

Momme Brodersen, Walter Benjamin: A Biography (London: Verso, 1997), pp. 131-137.

[150←]

يُنظر:

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, pp. 97-99, 217-225.

[151←]
كما يلاحظ روبرتس، كان غوندولف «يُنظر إليه بوصفه ’مستشار‘ إمبراطورية جورج الروحية». يُنظر:

Julian Roberts, Walter Benjamin (London: Macmillan, 1982), p. 122.

[152←]

Ibid., pp. 104-105.

[153←]
ربما تبدو حلقة جورج وريثة هامان في رفضها العقلانية والفكر العلمي المنهجي، إلا أن هامان رفض وحدة الوجود (pantheism). يُنظر:

Berlin, p. 55.

وكان موقفه قريبًا جدًّا من موقف بنيامين اللاهوتي في تأكيده تجلّي أمر الله المقدّس من خلال الإيمان.

[154←]

McCole, p. 79.

[155←]
كان يُنظر إلى الحرب العالمية الأولى، في البداية على الأقل، على أنّها تلك الفرصة العظيمة لأولئك الصليبيين الثقافيين. ويقتبس غاي بعض البطاقات البريدية التي أرسلها غوندولف إلى ستيفان جورج في آب/أغسطس 1914 بوصفها مثالًا أنموذجيًّا عن التهليل للحرب في ذلك الوقت. ولعلّها حركة نافعة أن يختار غاي كلًّا من غوندولف وتوماس مان لتوضيح هذه الحماسة بين المثقفين، إذ كانا طبيعيين وغير متعصّبين للحرب والسلاح. يُنظر:

Peter Gay, Weimar Culture: The Insider as Outsider (Harmondsworth: Peregrine Books, Penguin Publishers, 1968), p. 12.

[156←]
كعكة الحظ (Fortune-cookie))، نوعٌ من المعجنات توضع في داخلها ورقة فيها عبارة أو رقم تشير إلى حظّ من يقع عليها. (المترجم)

[157←]

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 326.

[158←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 194.

[159←]

يُنظر رسالة بنيامين إلى شوليم، 5 كانون الأول/ديسمبر 1923:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 222.

[160←]
يُنظر:

Benjamin, Gesammelte Schriften, vol. 1, pp. 816-817.

[161←]
لم يجدوا صعوبة في ذلك. يُنظر:

Bernd Witte, Walter Benjamin (Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1985), p. 48.

[162←]
Benjamin, The Correspondence (1994), p. 237.

[163←]
Ibid., p. 194.

[164←]
آثرنا الإبقاء على العنوان الذي وضعه د. عبد الرحمن بدوي للترجمة العربية لهذه الرواية «الأنساب المختارة» في حين أنّ المعنى الحرفي هو «تآلفات مختارة» أو «تجاذبات مختارة». (المراجع)

[165←]
Johann Wolfgang Goethe, Elective Affinities, Trans. by R. J. Hollingdale (Harmondworth: Penguin, 1971), p. 52.

[166←]
Ibid., pp. 52-53.

[167←]
Ibid., p. 300.

[168←]
لإلقاء نظرة عامة على بنية المقالة، يُنظر:

Benjamin, Gesammelte Schriften, vol. 1, pp. 835-837.

[169←]
Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 346.

[170←]
يُنظر:

Goethe, pp. 236-244.

[171←]
من الواضح أن في عناوين هذه الأجزاء إشارة إلى جدلية هيغل بمراحلها الثلاث: الأطروحة، نقيض الأطروحة، التوليف. (المراجع)

[172←]

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 297.

[173←]

Ibid., p. 302.

[174←]
يكتب بنيامين: «مما لا شكّ فيه أن معنى الوقائع الملوسة في العمل سيغيب عمومًا عن أعين الشاعر والجمهور في زمنه». يُنظر:

Ibid., p. 298.

[175←]
يقول بنيامين: «إن السّعي إلى فهم الأنساب المختارة من وجهة نظر الكاتب نفسه حولها هو جهد ضائع ولا طائل منه». يُنظر:

Ibid., p. 313.

[176←]
الرومانسيون الأوائل أنفسهم هم خير مثالٍ على ذلك؛ إذ يؤكد بنيامين، في رسالة إلى شوليم في 23 شباط/فبراير 1918 يتناول فيها مبادئ وتأملات لغوته، أن «بعد إلمامي بتفصيلاتهم الدقيقة، تعزز لديّ الرأي القديم في أن جيلنا هو أول جيل [يواجه؟] غوته نقديًّا، ويكون ممتنًّا، إذاً، أنّه تلاه. أمّا الرومانسيون، فكانوا على مقربة لصيقة بغوته حالت دون فهمهم ما يتعدّى بعضًا من توجهات أعماله». يُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 117.

[177←]

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 297.

[178←]

Ibid., pp. 297-298.

[179←]
يُنظر:

McCole, pp. 121-122.

[180←]

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 298.

[181←]
بإخضاعه إحدى عبارات غوندولف لتمحيص دقيق، يكتب بنيامين ببراعة: «تقوم مهارة الناقد كلّها هنا على القبض، مثل غاليفر ثانٍ، على واحدة من هذه الجمل القزمية الصغيرة، بغض النّظر عن سفسطتها الملتوية، ودراستها في زمننا نفسه». يُنظر:

Ibid., p. 326.

[182←]
رسالة إلى شوليم، 27 تشرين الثاني/نوفمبر 1921، ويُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 196.

[183←]
يُنظر:

Roberts, p. 122.

[184←]
يشدد بنيامين على أن «حياة الإنسان، بل وحياة الفنان المبدع [des Schaffenden] لا يمكن أن تكون حياة الخالق إطلاقًا». يُنظر:

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 324.

[185←]
يكتب بنيامين: «ليس الفنان الأساس الأول أو الخلّاق بقدر ما هو مانح للأصل أو الشكل .[Bildner]». يُنظر:

Ibid., pp. 323-324.

[186←]
يتميّز البطل بـ «شفافيته الرمزية الكاملة»، في حين أن «حياة الشاعر - مثل حياة أي إنسان - نادرًا ما تكشف عن مهمة غير مبهمة، بقدر ما تكشف عن صراع لا لبس فيه ويمكن إثباته بوضوح». يُنظر:

Ibid., p. 324.

[187←]
Walter Benjamin, Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism, Trans. by Harry Zohn (London: Verso, 1983), p. 154.

[188←]
Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 325.

يردّ بنيامين: «إن أكثر عقائد عبادة غوته استهتارًا [...] تشدد على أن أعظم أعمال غوته هو حياته: وهذا ما يتبنّاه عمل غوندولف غوته. وبالتالي لا يمكن تمييز حياة غوته عن حياة أعماله بشكل دقيق». يُنظر ص 324.

[189←]

Ibid., p. 324.

[190←]

Ibid., p. 321.

[191←]

Ibid., p. 324.

[192←]

يُنظر:

Witte, Walter Benjamin, p. 42.

[193←]

يُنظر:

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 305.

[194←]

Ibid., p. 316.

[195←]

Ibid., p. 303.

[196←]

Ibid., pp. 326-327.

[197←]

في شذرة بنيامين «القدر والشخصية»،

Walter Benjamin, One-Way Street and Other Writings, Trans., by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, Introduction by Susan Sontag (London: Verso, 1985), pp. 124-131,

يشكل هذا التناقض الصراع بين الشخصية، أي «اللبّ» داخل «الإنسان الحيّ» (ص 125)، وقيود العالم الخارجي الذي يعيش فيه وقواه، أي «القدر.»

[198←]

يُنظر:

Goethe, pp. 236-244.

[199←]

يكتب بنيامين: «كان من المقرر أن تكون الأنساب المختارة نفسها رواية قصيرة [...] لكن نموّ أحداثها أخرجها من هذا المدار. غير أنها لا تزال تحتفظ بآثار تصوّره الشّكلي الأول، بصرف النظر عن كل ما جعلها رواية طويلة في ما بعد». يُنظر:

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, pp. 329-330.

[200←]

توجد فكرة السرديات التي تتحدث عن هزيمة القوى الأسطورية بالتفصيل في مقالتي بنيامين «القاصّ» (1936) و«فرانز كافكا» (1934) في ما يتعلق بالحكاية الخرافية. في الحكايات الخرافية، تتحد الطبيعة الحميدة مع البشرية للاحتيال على السيطرة الأسطورية: «تظهر الطبيعة، من خلال الحيوانات التي تساعد الطفل في الحكاية الخرافية، على أنها لا تقتصر على الخنوع للأسطورة، بل تفضل الوقوف إلى جانب الإنسان في أكثر الأحيان. والحكمة - التي علّمتها الحكاية الخرافية للإنسان في القدم، وتعلمها للأطفال اليوم - هي أن نتسلّح بالدّهاء والمعنويات المرتفعة عندما نواجه قوى العالم الأسطوري». يُنظر:

Benjamin, Illuminations, p. 102.

ويلاحظ بنيامين في «فرانز كافكا» أن «الحكايات الخرافية هي القصص التقليدية التي تدور حول الفوز على هذه القوى، والحكايات الخرافية بالنسبة إلى الديالكتيكيّين هي ما كتبه كافكا عندما انصرف إلى العمل على الأساطير» (ص 117).

[201←]

يكتب بنيامين: «العاطفة والهوى هما أساس كل المظاهر التي تشبه الحب والتي يمكن التفريق بينها وبين الحب الحقيقي لا من حيث فشل الشعور بل في عجزها المنقطع النظير. هكذا يجب التشديد على أن ما تملّك أوتيلي وإدوارد ليس حبًّا حقيقيًّا». يُنظر:

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, pp. 344-345.

[202←]

يرى بنيامين أن «قانون السّواء يُنصّب نفسه سيّد الحب المتأرجح». يُنظر:

Ibid., p. 345.

[203←]

يلاحظ بنيامين أن «الهوى يفقد حقوقه وسعادته كلها حين ينشد التوافق مع الحياة البرجوازية الموسرة والآمنة». يُنظر:

Ibid., p. 343.

[204←]

يكتب بنيامين عن غوته قائلًا «إنه يجسّد قوة الحب الحقيقي في هذا الثنائي». يُنظر:

Ibid., p. 345.

[205←]

من هنا يختتم غوته الرواية القصيرة بالسؤال البليغ التالي: «من سيطاوعه قلبه على رفض منحهما مباركته؟». يُنظر:

Goethe, p. 244.

[206←]

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, pp. 342-343.

[207←]

Ibid., p. 342.

[208←]

يُنظر:

Ibid., p. 336.

[209←]

Ibid., p. 336.

[210←]

Ibid., p. 336.

[211←]

Ibid., p. 337.

[212←]

Benjamin, One-Way Street, p. 127.

[213←]

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 336.

[214←]

Ibid., p. 337.

[215←]

Benjamin, Gesammelte Schriften, vol. 1, p. 828.

[216←]

Benjamin, Illuminations, p. 102.

[217←]

يكتب بنيامين: «الجميل ليس الحجاب ولا الشيء المحجوب بل الشيء في حجابه». يُنظر:

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 351.

[218←]

يكتب بنيامين: «ليست مهمة النقد الفني أن يرفع الحجاب، بل أن يرفع نفسه للمرة الأولى، من خلال معرفته الدقيقة به من حيث هو حجاب، إلى رؤية الجميل رؤية حقّة». يُنظر:

Ibid., p. 351.

[219←]

يكتب بنيامين: «ليس بالإمكان التقاط أي عملٍ من الأعمال وفهمه من غير أن يمثّل نفسه بوصفه سرًّا على نحوٍ لا مناص منه». يُنظر:

Ibid., p. 351.

[220←]

يلاحظ بنيامين أن «ما يُظهره الجمالُ ليس الفكرة بل سرّها». يُنظر:

Ibid., p. 351.

[221←]

على هذا الأساس، ثمة مثال في الراوية القصيرة بشأن إزاحة الحجاب عن الجمال، حيث يجرّد الشاب حبيبته من ملابسها المبتلة بعد أن أخرجها من النهر ليبدأ في إنعاش جسدها الذي بدا هامدًا. ويتقاطع هنا الخلاص مع الوحي؛ فتعرية الجسم هي عمل أخلاقي عملي وحاسم يسبق اكتشاف حبهما المتبادل وتوفيق الله بينهما، حيث يكونان عاريين واحدهما أمام الآخر وأمام الله، لا شهوة تعتريهما ولا خجل، بل ذلك الانتصار (العابر) للحب على الموت وسط اليقين المفرح بالفوز ببركة الله.

[222←]

يُنظر:

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 353.

[223←]

Ibid., p. 297.

[224←]

Ibid., p. 355.

[225←]

يكتب بنيامين، «إننا نأمل أن يُبْعَث العشاق الموتى، إذا ما بُعِثوا، لا في عالم أجمل بل في عالم مبارك». يُنظر:

Ibid., p. 355.

[226←]

Ibid., p. 355.

[227←]

Ibid., p. 356.

[228←]

Roberts, p. 132.

[229←]

Ibid., p. 132.

[230←]

Walter Benjamin, The Correspondence of Walter Benjamin, Ed. and Annotated by Gershom Scholem and Theodor Adorno, Trans. by Manfred Jacobson and Evelyn Jacobson, Foreword by Gershom Scholem (Chicago and London: University of Chicago Press, 1994), p. 203.

[231←]

رسالة بنيامين في 13 كانون الثاني/يناير 1920، ويُنظر:

Ibid., p. 156.

[232←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 150.

[233←]

Ibid., p. 204.

[234←]

يلاحظ بنيامين أن «غموض ملامح هؤلاء الكتاب كما ظهروا من خلال أعمالهم غير المفهومة لم تشجع على وَضْعِ صورٍ أولية سيرية تاريخية». يُنظر:

Walter Benjamin, The Origin of German Tragic Drama, Trans. by John Osbourne, introduction by George Steiner (London: Verso, 1985), p. 49.

ويضيف: «كان ضروريًّا أن تفشل الدراسة الأدبية المثقلة بالأحكام المسبقة في التوصّل إلى تقدير موضوعي لدراما الباروك، ولم تقم إلا بزيادة حدة التشوش التي على أي تأملٍ الآن أن يقارعها من البداية» (ص 51).

[235←]

Ibid., p. 15.

[236←]

Ibid., p. 55.

[237←]

Ibid., p. 55.

[238←]

Ibid., pp. 54-55.

[239←]

Ibid., p. 25.

[240←]

Walter Benjamin, Selected Writings, Ed. by Marcus Bullock et al. (Cambridge, MA: Harvard University Press 1996-1999), vol. l, pp. 55-61.

[241←]

يتذكر بنيامين، في كتابته إلى شوليم في 3 آذار/مارس 1918: «لم أتمكّن من التصالح مع هذا الأمر»، لأن «التفجّع لا يظهر باللغة الألمانية بكامل جلاله وعظمته اللغوية إلا في مسرح الرثاء». يُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 120.

[242←]

يكتب بنيامين: «زمن البطل التراجيدي هذا يصف مناقبه كلّها ووجوده كله كما لو كان محاطًا بدائرة سحرية». يُنظر:

Benjamin, Selected Writings, vol. 1, p. 56.

[243←]

في مسرح الرثاء، «يعتمد كل شيء يخص الرثاء على الأذن، فالمرثيات المسموعة بعمق وحدها يمكن أن تصبح موسيقى. وفي حين تُمجِّد التراجيديا الصلابة الأبدية للكلمة المنطوقة، ينطوي مسرح الحِداد على الأصداء اللامتناهية لصوتها». يُنظر:

Ibid., p. 61.

ولغة هذا المسرح «تبين المسار من الصوت الطبيعي عبر الرثاء إلى الموسيقى» (ص 60).

[244←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 120.

[245←]

قد تكون هذه الدراسة المكثفة، المؤلفة «على شكل توضيح ذاتي»، كما أشار مينينغهاوس، «العمل الأوّل لبنيامين»، ولم يكن من المزمع نشرها إطلاقًا، إلا أن بنيامين دار ببعض النسخ على حلقة صغيرة من الأصدقاء الحميمين للاستماع إلى تعليقاتهم، وأبرزهم شوليم. يُنظر:

Winfried Menninghaus, Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980), p. 9.

[246←]

يفرّق بوبر، في تفسيره للحسيديّة، بين نوعين من التجربة: الأولى (Erfahrung) هي المدارك المحسوسة التي يتلقاها الإنسان ويمكن نقلها؛ والثانية (Erlebnis) هي التجربة الباطنية والحدسية من البصيرة الصوفية والاتحاد المباشر مع الله .(devekut) وبالنسبة إلى بوبر، يتميز مجال التجربة الباطنية، أي مجال التجربة المطلقة، بالصمت نتيجة ما تتمتع به تبصراتها وحقيقتها من طبيعة لا يمكن التعبير عنها. حيث إن أسمى مجالات التجربة الإنسانية هو ذاك الذي نفشل في نقله ونعجز عن وصفه. «التجربة الباطنية صامتة تمامًا». يُنظر:

David Biale, Gershom Scholem: Kabbalah and Counter-History (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982), p. 115.

وبذلك يكون أسمى ميادين المعرفة الإنسانية عند بوبر، أي تلك الحقيقة التي تتكشف بصورة إلهية، هو على وجه الدقة ذلك الميدان الذي لا تلائمه اللغة، والذي لا يمكن المرء أن يروي أي شيء عنه إطلاقًا.

[247←]

Walter Benjamin, One-Way Street and Other Writings, Trans. by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, Introduction by Susan Sontag (London: Verso, 1985), p. 114.

[248←]

تتمتع فكرة الترجمة بأهمية مزدوجة عند بنيامين. أولًا، ليست لغة التسمية الخاصة بآدم شيئًا آخر غير ترجمة كلمة الله إلى اللغة البشرية. والترجمة، بالتالي، هي أصل اللغة البشرية بحدّ ذاتها. وثانيًا، أتت تعددية لغات البشر بعد السقوط بمهمة ترجمة كل واحدة منها إلى الأخرى. وهذا ما يشير، كما يجادل بنيامين في «مهمة المترجم» (1921)، إلى القاسم المشترك بين اللغات البشرية، ويسلط الضوء على أصلها في لغة التسمية النقية. فالترجمة هي أصل اللغة النقية وصيغة تذكّرها في آنٍ معًا.

[249←]

Ibid., p. 118.

[250←]

Ibid., p. 120.

[251←]

هكذا، ما عدّه سوسور البصمة الدامغة للغة، أي طبيعتها الاعتباطية، هي بالنسبة إلى بنيامين عَرَضٌ من أعراض طبيعتها الساقطة. وتُخطئ العلوم البرجوازية عندما تحسب «الهراء» لغة، وبذلك تكون هراء هي ذاتها.

[252←]

Ibid., p. 119.

[253←]

Ibid., p. 121.

[254←]

Ibid., p. 122.

[255←]

Ibid., p. 122.

[256←]

Benjamin, The Origin, p. 37.

[257←]

يكتب بنيامين: «تعني الفلسفة تسمية الفكرة، كما سمى آدم الطبيعة». يُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 224.

[258←]

يكتب بنيامين: «تتكشف الأفكار، من دون قصد، في فعل التسمية، ويجب أن تتجدد في التأمل الفلسفي. وفي هذا التجدّد تُسْتَعَاد الصيغة البدئية في فهم الكلمات». يُنظر:

Benjamin, The Origin, p. 37.

[259←]

يقول بنيامين: «باعتبار أنّ الفلسفة لا تتجرأ ربما على التكلم بأسلوب الوحي، فإنّ ذلك لا يمكن أن نحققه إلا عبر تذكر الشكل البدئي للتصوّر». يُنظر:

Ibid., p. 36.

[260←]

إنّ الانفصال بين التطلعات الأولية للمشروع وتحققه غير الملائم يقود بنيامين إلى «التبصر التالي: كل عمل كامل هو قناع موت حدسه». يُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 227.

[261←]

Ibid., p. 236.

[262←]

Ibid., p. 236.

[263←]

Ibid., p. 237.

[264←]

Ibid., p. 236.

[265←]

رسالة إلى شوليم، 16 أيلول/سبتمبر 1924.

Benjamin, The Correspondence (1994), pp. 246-251.

[266←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 252.

رسالة إلى شوليم، 12 تشرين الأول/أكتوبر - 5 تشرين الثاني/نوفمبر 1924.

[267←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 252.

[268←]

Ibid., p. 262,

ويُنظر: رسالة إلى شوليم، 19 شباط/فبراير 1925. يُنظر تعليق شتاينر، في:

Benjamin, The Origin, p. 10.

[269←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 256.

[270←]

Ibid., p. 256.

[271←]

Ibid., p. 261,

رسالة إلى شوليم، 19 شباط/فبراير 1925: ص 260-263 من المصدر المذكور.

[272←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 264.

[273←]

Ibid., p. 263.

[274←]

Ibid., p. 266.

رسالة إلى شوليم، حوالى 20-25 أيار/مايو 1925: ص 266-270 من المصدر المذكور.

[275←]

Ibid., p. 275.

[276←]

Ibid., p. 275.

[277←]

يُنظر، مثلًا رسالته إلى هوفمنستال في 2 آب/أغسطس 1925:

Ibid., p. 281.

[278←]

Benjamin, The Origin, p. 7.

[279←]

Ibid., p. 13.

[280←]

Ibid., pp. 13-14.

[281←]

يُنظر رسالة بنيامين إلى رانغ، التي تستبق كثيرًا من اهتماماته الأساسية في «التمهيد»، 9 كانون الأول/ديسمبر 1923:

Benjamin, The Correspondence (1994), pp. 222-225.

[282←]

يلاحظ بنيامين أنَّ «مسرح الرثاء بالمعنى الذي تناولته فيه فلسفة الفن هو فكرة». يُنظر:

Benjamin, The Origin, p. 38.

[283←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 224.

رسالة إلى رانغ، 9 كانون الأول/ديسمبر 1923. يكرر بنيامين هذا في دراسة مسرح الرثاء: «الفلسفة هي [...] صراع من أجل تمثيل الأفكار». يُنظر:

Benjamin, The Origin, p. 37.

[284←]

Benjamin, The Origin, p. 29.

[285←]

Ibid., p. 36.

[286←]

Ibid., p. 36.

[287←]

Ibid., p. 29.

[288←]

Ibid., pp. 31-32.

[289←]

Ibid., p. 182.

يقارن رسالته إلى رانغ، 9 كانون الأول/ديسمبر 1923. يُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 224.

[290←]

Benjamin, The Origin, p. 182.

[291←]

يُنظر رسالة بنيامين في 10 كانون الثاني/يناير 1924 في ما يتعلق بدراسة مسرح الرثاء نفسه:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 227.

[292←]

Benjamin, The Origin, p. 28.

[293←]

Ibid., p. 32.

[294←]

Ibid., p. 29.

[295←]

Ibid., p. 33.

[296←]

Ibid., p. 29.

[297←]

Ibid., p. 29.

[298←]

يقول بنيامين: «تزداد قيمة شذرات الفكر كلما خفّت علاقتها المباشرة مع الفكرة الأساسية، ويعتمد تألق التمثيل على هذه القيمة بقدر اعتماد تألق اللوحة الفسيفسائية على نوعية لاصق الزجاج». يُنظر:

Ibid., p. 29.

[299←]

Ibid., p. 28,

ومن هنا تنبع أهمية مجموعة بنيامين من الاقتباسات التي تقارب ستمئة اقتباس من أجل دراسة مسرح الرثاء. يُنظر رسالته إلى شوليم، 5 آذار/مارس 1924:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 236.

[300←]
يعلق بنيامين في رسالة إلى هوفمنستال في 11 حزيران/يونيو 1925 قائلًا: «قد تتطلب طريقتي في تكديس الاقتباس فوق الآخر بعض الشرح، لكن ما أودّه هنا يقتصر على لفت الانتباه إلى أن الغرض الأكاديمي وراء العمل ليس سوى فرصة لي كي أنتج شيئًا بهذا الأسلوب». يُنظر:

Ibid., p. 272.

[301←]

Ibid., p. 256.

[302←]

Benjamin, The Origin, p. 56.

[303←]

Ibid., p. 44.

[304←]

Ibid., p. 39.

[305←]

Ibid., p. 42.

[306←]
يكتب بنيامين: «تزداد الأعمال أهمية كلما ابتعدت عن التجسيد الأصلي للنوع الأدبي، أو تجسيده المثالي إذا صحّ التعبير، وكلما تجاوزت حدوده. فالعمل العظيم إمّا يؤسس النوع وإما يلغيه، والعمل الأمثل يقوم بالأمرين معًا». يُنظر:

Ibid., p. 44.

[307←]

Ibid., p. 136.

[308←]

Ibid., p. 136.

[309←]

Ibid., p. 34.

[310←]

Ibid., p. 34.

[311←]

Max Pensky, Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 70.

[312←]

Benjamin, The Origin, p. 34.

[313←]

Ibid., p. 37.

[314←]

Ibid., p. 47.

[315←]

Ibid., p. 48.

[316←]

Ibid., p. 45.

[317←]

يذكر بنيامين هنا كريستيان غريفيوس ودانييل كاسبرز فون لوهنشتاين، وهما اثنان من عمالقة مسرح الرثاء لم يلتزم أيّ منهما بالوحدتين الكلاسيكيتين للزمان والمكان. يُنظر:

Ibid., p. 60.

[318←]

يلاحظ بنيامين أنّ «المعلقين لطالما أرادوا تعيين عناصر التراجيديا الإغريقية - الحبكة التراجيدية، والبطل التراجيدي، والموت التراجيدي؛ بوصفها العناصر الأساسية في مسرح الرثاء، مهما تكن هذه العناصر قد شوّهتها يد المقلدين الجاهلين». يُنظر:

Ibid., p. 100.

[319←]

Haupt- und Staatsaktionen: مصطلح عمومي للدلالة على المسرحيات التي كانت تؤديها الفرق المسرحية المرتحلة في أوروبا الوسطى في القرنين السابع عشر والثامن عشر. وتتميّز بتقديم الأحداث السياسية في ذلك الوقت وأفعال أصحاب السلطة الخسيسة بقالبٍ كوميديٍ ومسلٍّ. (المترجم)

[320←]

Ibid., p. 50.

[321←]

يستشهد بنيامين بعمل يوهانس فولكيلت بعنوان جماليات التراجيدي بوصفه مثالًا على هذه النزعة. ويكتب، مكررًا النقطة التي تحدث عنها نيتشه في مولد التراجيديا، «ليس في المسرح الحديث أي شيء يشبه تراجيديا الإغريق

ولو من بعيد. وهذه المذاهب التراجيدية بإنكارها هذا الوضع الفعلي تغدر بالاعتقاد الذي مفاده أنّه ما زال بالإمكان كتابة الأعمال التراجيدية». يُنظر:

Ibid., p. 101.

[322←]

Ibid., p. 100.

[323←]

Ibid., p. 58.

[324←]

Ibid., p. 58.

[325←]

أمدّ «التاريخ» المفترض للشرق عددًا من أعمال مسرح الرثاء بمختلف الحبكات التي تدور أحداثها في بيزنطة. يُنظر:

Ibid., p. 68.

[326←]

Ibid., p. 62.

[327←]

يرى بنيامين أنّ كلمة «الرثاء»، مثل مصطلح «التراجيدي» في استخدامه الحالي - وبصورة مبرّرة أكثر - كانت تُطلق في القرن السابع عشر على الأعمال الدرامية والأحداث التاريخية على حدّ سواء». يُنظر:

Ibid., p. 63.

في بدايات العصور الوسطى، كان «المؤرخون الإخباريون ينظرون إلى التاريخ على أنه مسرح رثاء» (ص 77).

[328←]

Ibid., p. 63.

[329←]

Ibid., p. 65.

[330←]

Ibid., p. 61.

[331←]

يلاحظ بنيامين أنَّ شخصية هيرودوس «مثالٌ مميزٌ على فكرة الطاغية». يُنظر:

Ibid., p. 70.

[332←]
يشير بنيامين إلى أنَّ مسرحيات الرثاء «لا تُعنى بمناقب البطل بقدر عنايتها بمعاناته، كما لا تُعنى في كثير من الأحيان بعذابه الروحي بقدر عنايتها بتباريح الآلام الجسدية التي تلمّ به». يُنظر:

Ibid., p. 72.

[333←]
يُنظر:

Ibid., p. 70.

[334←]

Ibid., p. 72.

[335←]
يكتب بنيامين: «على الرغم مما قد يكون عليه مركزه من أهمية وسطوة في الدولة وبالنسبة إلى الرعية، يبقى محصورًا ضمن حدود عالم الخليقة. إنه سيّد المخلوقات، لكنه يبقى أحد هذه المخلوقات». يُنظر:

Ibid., p. 85.

[336←]

Ibid., p. 86.

[337←]
يكتب بنيامين: «في حين تُظهر العصور الوسطى عبثَ الأحداث الدنيوية وزوال المخلوق بوصفهما محطات على طريق الخلاص، فإنّ مسرح الرثاء الألماني بأكمله مأخوذ بيأس الشرط الأرضي واستحالته». يُنظر:

Ibid., p. 81.

[338←]

Ibid., p. 66.

[339←]

Ibid., pp. 106-107.

[340←]

Ibid., p. 116.

[341←]

Ibid., p. 107.

[342←]

Ibid., p. 107.

[343←]

يقتبس بنيامين بجرأة من شذرته «القدر والشخصية»: «يدرك الإنسان الوثني في التراجيديا أنه أفضل من آلهته، لكن هذا الإدراك يشلّه ولا يمكن التعبير عنه». يُنظر:

Ibid., p. 110.

[344←]

Ibid., p. 109.

[345←]

Ibid., p. 108.

[346←]

يقتبس بنيامين من روزنزفيغ: «ليس لدى البطل التراجيدي سوى لغة واحدة تناسبه تمامًا: الصمت [...]. فالتراجيدي يصنع لنفسه الشكل الفني للدراما كي يكون قادرًا على إبداء الصمت تحديدًا». يُنظر:

Ibid., p. 108.

[347←]

يلاحظ بنيامين أنّ «ما يقف وراء الكارثة ليس ارتكاب الإثم الأخلاقي وإنما حالة الإنسان المخلوق بحدّ ذاتها. وهذه الكارثة النمطية، التي تختلف أشدّ الاختلاف عن الكارثة غير العادية التي يواجهها البطل التراجيدي، هي ما يدور في ذهن كتاب الدراما عندما [...] يصفون مسرحية ما بأنها مسرحية رثاء». يُنظر:

Ibid., p. 89.

[348←]

يكتب بنيامين أن «على النقيض من التقدم الزمني المتقطع في التراجيديا، تقع أحداث مسرح الرثاء في سلسلة مكانية متصلة، على نحوٍ أشبه بتصميم الرقص، ومنظّم الحبكة هو: الدسّاس، سلف مصمم الرقص». يُنظر:

Ibid., p. 95.

[349←]

Ibid., p. 95.

[350←]

يكتب بنيامين عن الرثاء والكوميديا: «هذان الشكلان لا يرتبطان تجريبيًّا فحسب، بل ثمة، من حيث القانون الذي يحكم بنيتيهما، علاقة وثيقة تجمعهما، تمامًا كما تتعارض التراجيديا والكوميديا الكلاسيكيتان وتتعاكسان، وهذه العلاقة بينهما على درجة من الحميمية بحيث تدخل الكوميديا في مسرح الرثاء وتصبح جزءًا منه». يُنظر:

Ibid., p. 127.

[351←]

يلاحظ بنيامين أنه «بالإمكان تخيل مسرح الرثاء بوصفه تمثيلية إيمائية، أما التراجيديا فلا». يُنظر:

Ibid., p. 118.

[352←]

يشير بنيامين إلى أن مسرح الرثاء «قد [...] يبدو مثل مسرح عرائس، يحرك خيوطه الطموح والرغبة». يُنظر:

Ibid., p. 83.

وإلى جانب ذلك، يستخدم هذا المسرح عادة أداة المسرحية ضمن المسرحية، مثل تقديم مسرحية دمى على المسرح في بعض الأحيان (ص 82-83).

[353←]

Ibid., p. 127.

[354←]

Ibid., pp. 125-126.

[355←]

يكتب بنيامين: «ثمة رابطٌ وثيق بين شجن الأمير وفرح مستشاره [...] لأنهما يمثلان جزأي العالم الشيطاني». يُنظر:

Ibid., p. 127.

[356←]

يلاحظ بنيامين أنَّ «الأمير هو أنموذج الإنسان السوداوي». يُنظر:

Ibid., p. 142.

[357←]

Ibid., p. 119.

[358←]

Ibid., p. 139.

[359←]

Pensky, p. 15.

[360←]

Ibid., p. 23.

[361←]

أما الأخلاط الأخرى فكانت العصارة الصفراء (المتعلقة بالغضب) والبلغم (الهدوء) والدم (التفاؤل). يُنظر:

Ibid., pp. 22-24.

[362←]

Benjamin, The Origin, p. 145.

[363←]

Ibid., p. 145.

[364←]

يلاحظ بنيامين هذه العلاقة: «تتميز شخصية رجل البلاط بالخيانة التي هي صفة أخرى من صفات الرجل العابس». يُنظر:

Ibid., p. 156.

[365←]

يستند بنيامين هنا على «الدراسة الرفيعة» (1923) التي قام بها إروين بانوفسكي وفريتز ساكسل والتي تتحدث عن لوحة الحفر «سوداوية 1» للرسام ألبريخت دورر. يُنظر:

Pensky, pp. 98-105.

فالسوداوية باعتبار، أنها «تأمل انفعالي». يُنظر:

Benjamin, The Origin, p. 141.

تجد تمثيلها الواضح هنا؛ إذ تقدم رسمة دورر شخصية منعزلة ومحورية، تجلس وهي تلقي بنظرتها المحزونة على مجموعة كبيرة من الأدوات والأشياء المهملة المتناثرة حولها. يعلق بنيامين: «لوازم الحياة الفعلية ملقاة حولها من دون أن تُستخدم، وكأنها موضوعات تأمل. تستبق هده اللوحة المحفورة الباروك من نواحٍ عدة» (ص 140 من المرجع المذكور).

[366←]

Ibid., p. 146.

[367←]

Ibid., p. 152.

[368←]

Ibid., p. 153.

[369←]

Ibid., p. 152.

[370←]

Ibid., p. 152.

[371←]

Ibid., p. 157.

[372←]

Ibid., p. 157.

[373←]

يشير بنيامين إلى «الميل السوداوي إلى الرحلات الطويلة». يُنظر:

Ibid., p. 149.

[374←]

Ibid., p. 140.

يكتب بنيامين أنّ '»كتاب الطبيعة' و'كتاب الأزمنة' هما موضوعا تأمل باروكي». يُنظر:

Ibid., p. 141.

[375←]

Ibid., pp. 146-147.

[376←]

Ibid., p. 185.

[377←]

Ibid., p. 189.

[378←]

Ibid., p. 162.

فشل الرمزيون وحلقة جورج كذلك في إدراك أهمية المجاز بالنسبة إلى شليغل ونوفاليس.

[379←]

Ibid., p. 165.

[380←]

Ibid., p. 163.

[381←]

Ibid., p. 163.

[382←]

يلاحظ بنيامين أنّ الكلاسيكية طوّرت المجاز «لتقديم الخلفية المظلمة التي قد يقف قبالتها العالم المشرق للرمز». يُنظر:

Ibid., p. 161.

[383←]

يكتب بنيامين: «من غير الممكن تخيل نقيضٍ أشدّ وضوحًا للرمز الفني، والرمز التشكيلي، وصورة الكلية العضوية، من هذه الشذرة غير المتبلورة التي نراها على شكل النص المجازيّ». يُنظر:

Ibid., p. 176.

[384←]

يكتب بنيامين أنه «لم يُسْمَح للكلاسيكية أن تنظر إلى انعدام الحرية، أو إلى النقص، وانهيار الطبيعة الفيزيائية والجميلة. ولكن هذا ما أشار إليه المجاز الباروك تحت فخامته المفرطة وشدد عليه على نحوٍ غير مسبوق». يُنظر:

Ibid., p. 176.

[385←]

بحسب جوزيف فون غوريس، الرمز والمجاز «على علاقة أحدهما بالآخر كما هي حال عالم الجبال والنباتات الصامت والعظيم والمهول بالنسبة إلى التقدم الحيوي للتاريخ البشري». وردت في:

Ibid., p. 165.

[386←]

يلاحظ بنيامين أن الطبيعة، بالنسبة إلى كتّاب الباروك «لم يُنظر إليها [...] في تبرعمها وازدهارها، بل في نضج مخلوقاتها المفرط وانحلالها. رأوا في الطبيعة الزوال الأبدي، وهنا فحسب تمكنت نظرة هذا الجيل الكئيبة من إدراك التاريخ». يُنظر:

Ibid., pp. 179-180.

[387←]

Ibid., p. 166.

[388←]

Ibid., p. 166.

[389←]

يلاحظ بنيامين «عبادة الباروك للدمار». يُنظر:

Ibid., p. 178.

[390←]

Ibid., pp. 177-178.

[391←]

Ibid., p. 175.

[392←]

Ibid., p. 178.

[393←]

Ibid., p. 235.

[394←]

Ibid., p. 218.

[395←]

يرى بنيامين أنّ «الشهادة تهيئ بذلك جسد الشخص الحي لغايات رمزية». يُنظر:

Ibid., p. 217.

[396←]

يكتب بنيامين: «تموت شخصيات مسرح الرثاء لأنها بموتها وحده، وبوصفها جثثًا، تستطيع أن تدخل موطن المجاز. وهي لا تلقى حتفها من أجل الخلود، بل من أجل الجثة». يُنظر:

Ibid., pp. 217-218.

[397←]

Ibid., p. 216.

[398←]

Ibid., p. 217.

[399←]

Ibid., p. 182.

[400←]

Ibid., p. 200.

[401←]

يقتبس بنيامين من هربرت سيزارتس قوله التالي: «تُضغط كل فكرة، مهما كانت مجردة، إلى صورة، وهذه الصورة، مهما كانت صلبة، تُسحَقُ في شكلٍ شفهي». يُنظر:

Ibid., p. 199.

[402←]

ثمة في مسرحيات جورج فيليب هارسدورفر «ثوران حقيقي من الصور يؤدي إلى ظهور حشد فوضوي من الاستعارات». يُنظر:

Ibid., p. 173.

[403←]

Ibid., p. 199.

[404←]

يكتب بنيامين: «في الألفاظ المقلوبة، وتلك التي تحاكي صوت ما تدلّ عليه، وكثير من الأمثلة الأخرى، على البراعة اللغوية، تتحرر الكلمة والمقطع والصوت من أيّ سياق ذي معنى تقليدي ويجري التباهي بها بوصفها موضوعات يمكن استغلالها لأغراض مجازية». يُنظر:

Ibid., p. 207.

[405←]

يشير بنيامين إلى أنَّ «التوتر اللفظي في لغة القرن السابع عشر يقود مباشرة إلى الموسيقى، أي نقيض الكلام المثقل بالمعنى». يُنظر:

Ibid., p. 211.

[406←]

Ibid., p. 210.

[407←]

Ibid., p. 216.

[408←]

Ibid., p. 232.

[409←]

Ibid., p. 233.

[410←]

Ibid., pp. 232-233.

[411←]

Ibid., p. 232.

[412←]

Ibid., p. 223.

[413←]

Ibid., p. 232.

[414←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 261.

[415←]

Walter Benjamin, The Correspondence of Walter Benjamin, Ed. and Annotated by Gershom Scholem and Theodor Adorno, Trans. by Manfred Jacobson and Evelyn

Jacobson, Foreword by Gershom Scholem (Chicago and London: University of Chicago Press, 1994), p. 322.

[416←]

ليس في شارع ذو اتجاه واحد سوى إشارات قليلة نسبيًا إلى باريس، إلا أنّ بنيامين أسرّ إلى هوفمنستال في رسالة في 8 شباط/فبراير 1928: «يدين الكتاب لباريس بالكثير، باعتباره أول محاولة لي في التأقلم مع المدينة. وسأتابع هذه المهمة في كتاب آخر بعنوان ممرات باريس المسقوفة». يُنظر:

Ibid., p. 325.

[417←]

ملاحظة الناشر. يُنظر:

Walter Benjamin, One-Way Street and Other Writings, Trans. by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, Introduction by Susan Sontag (London: Verso, 1985).

[418←]

Ibid., p. 48

[419←]

Susan Buck-Morss, The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project (Cambridge, MA: MIT Press, 1989), p. 8.

[420←]

Georg Lukács, History and Class Consciousness (London: Merlin Press, 1974; [1924]), p. 83.

[421←]

Benjamin, One-Way Street, p. 45,

وتشير بك مورس إلى أنّ لاسيس «كانت الملهمة في تلك اللحظة. ووعدته، مثل أريان [في الأسطورة اليونانية]، أن تقوده إلى خارج المتاهة». يُنظر:

Buck-Morss, The Dialectics of Seeing, p. 11.

[422←]

Margaret Cohen, Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution (Berkeley and Los Angeles and London: University of California Press, 1993), p. 184.

[423←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 254.

[424←]

Ibid., p. 253.

[425←]

Benjamin, One-Way Street, p. 168.

[426←]

Walter Benjamin, Moscow Diary, Ed. by Gary Smith, Trans. by Richard Sieburth, preface by Gershom Scholem (Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1986), p. 132.

[427←]

Benjamin, One-Way Street, p. 177.

[428←]

المشكالية (kaleidoscopic): نسبة إلى المشكال الذي هو أداة تحتوي على قطع من الزجاج الملون ما إن تغير أوضاعها حتى تعكس مجموعة لا نهاية لها من الأشكال الهندسية المختلفة الألوان. (المترجم)

[429←]

Ibid., p. 167.

[430←]

Ibid., p. 171.

[431←]

Ibid., p. 167.

[432←]

Ibid., p. 170.

[433←]

Ibid., p. 169.

[434←]

Ibid., p. 174.

[435←]

Ibid., p. 170.

[436←]

يكتب بنيامين: «كأنّ كلّ فكرة، وكل يوم، وكلّ حياة هي موضوع يوضع على طاولة المخبر هنا. ويجب أن يبقى تحت الاختبار إلى درجة الاستنزاف كما لو كان قطعة معدن نحاول بشتى الطرق استخراج مادة غير معروفة منها». يُنظر:

Ibid., p. 186.

[437←]
تعجّ موسكو «بالنماذج الطوبوغرافية» بحيث «تتحول المدينة إلى متاهة بالنسبة إلى الوافد الجديد». يُنظر:

Ibid., p. 179.

[438←]

Ibid., pp. 180-181.

[439←]

Ibid., pp. 184-185.

[440←]
أثران من آثار الثّلج: يُنظر:

Ibid., p. 180.

[441←]
يلاحظ بنيامين، على سبيل المثال، أن «في شوارع موسكو حالة مثيرة للاستغراب، إذ تلعب القرية الروسية في هذه الشوارع لعبة القط والفأر». يُنظر:

Ibid., p. 202.

[442←]
يلاحظ بنيامين وجود «تناوب بين أكواخ الفلاحين وفيلات الفنّ الحديث والواجهات المُصمتة للمباني المؤلفة من ثماني طبقات». يُنظر:

Ibid., p. 203.

[443←]

Ibid., p. 197.

[444←]

Ibid., pp. 178-179.

[445←]

Ibid., p. 191.

[446←]

Ibid., p. 191.

[447←]

Ibid., p. 179.

[448←]

في «مرسيليا»، يكتب بنيامين أنّ «الطفولة هي عصا التنبؤ بالسوداوية، وإذا أردت أن تعرف مراثي هذه المدن المتألقة والعظيمة، عليكَ أن تكون طفلًا فيها». يُنظر:

Ibid., p. 211.

[449←]

يلاحظ بنيامين أنّ «التداخل الكامل بين أساليب الحياة التكنولوجية والبدائية، هذه التجربة التاريخية-العالمية في روسيا الجديدة، تتضح بصورة مصغرة في جولة واحدة في الترام». يُنظر:

Ibid., p. 190.

[450←]

Ibid., p. 190.

[451←]

Ibid., p. 191.

[452←]

Ibid., p. 177.

[453←]

يكتب بنيامين: «ما يتعلمه المرء هو أن يراقب أوروبا ويحكم عليها بعد معرفة واعية لما يحدث في روسيا». يُنظر:

Ibid., p. 177.

[454←]

Ibid., p. 177.

[455←]

Ibid., p. 178.

[456←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 207.

[457←]

أرسل بنيامين أقدم عناصر شارع ذو اتجاه واحد، وهو «بانوراما إمبراطورية»، هدية إلى شوليم بمناسبة مغادرته إلى فلسطين في أيلول/سبتمبر عام 1923. يُنظر:

Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Ed. by Rolf Tiedemann et al. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974; Taschenbuch Ausgabe, 1991), vol. 4, p. 907.

[458←]

Benjamin, One-Way Street, p. 54.

[459←]

Ibid., pp. 59-60.

[460←]

Ibid., p. 175.

[461←]

Ibid., p. 170.

[462←]

Ibid., p. 55.

[463←]

Ibid., p. 58.

[464←]

Ibid., p. 58.

[465←]

Ibid., p. 55.

[466←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 315.

قبل عامين تقريبًا على ذلك، وتحديدًا في 11 حزيران/يونيو 1925، أرسل بنيامين «مخطوطة هزيلة من الأقوال المأثورة» إلى هوفمنستال، على أمل أن «يملأ صفحة بيضاء من صفحات مجلته Neue Deutsche Beitrage بواحد أو آخر منها.(Benjamin, The Correspondence (1994), p. 273) » غير أنه لم يفعل. وهكذا لم تنشر أي من أقوال بنيامين المأثورة في مجلة هوفمنستال (Benjamin, Gesammelte, vol. 4, p. 907).

[467←]

Ibid., p. 257.

[468←]

Ibid., p. 298.

[469←]

Ibid., p. 302.

[470←]

Ibid., p. 306.

[471←]

Walter Benjamin, The Arcades Project, Trans. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999), P3,5, p. 522.

[472←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 298.

[473←]

أخبر بنيامين، القلِق حيال نجاح هذه التجربة، هوفمنستال أنّه «يقدم عناصر غير متجانسة، بل قُلْ قطبية إلى حدّ ما. وربما يطلق هذا التوتر صواعق من البرق قوية جدًّا، وبعض الانفجارات العنيفة كلّ العنف». يُنظر:

Ibid., p. 309.

[474←]

Ibid., p. 281.

[475←]

Ibid., p. 325.

[476←]

أعلم بنيامين هوفمنستال في تاريخ 8 شباط/فبراير 1928 بما يلي: «يمكن التعبير عن مادة البحث كما يلي: التقاط الراهنية من حيث هي عكس الأبديّ في التاريخ وخلق انطباع حول هذا الأمر، الوجه الآخر من الميدالية الخفيّ عن الأنظار». يُنظر:

Ibid., p. 325.

[477←]

يكتب بنيامين: «إذا لم تُكمل لحظةٌ يمكن التنبؤ بها في التطور الاقتصادي والتقني (لحظة يسمها التضخم المالي وحرب الغازات السامة) طمسَ البرجوازية، سيضيع كلّ شيء». يُنظر:

Benjamin, One-Way Street, p. 80.

[478←]

Ibid., p. 91.

[479←]

Ibid., p. 45.

[480←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 284.

[481←]

Benjamin, One-Way Street, p. 63.

[482←]

Ibid., p. 61.

[483←]

Ibid., pp. 47-48.

[484←]

يكتب بنيامين: «من يقدر على التدمير وحده يقدر على الانتقاد». يُنظر:

Ibid., p. 67.

[485←]

في تشبيه غريب، يرى بنيامين: «تقارب السجالات الحقيقية الكتاب بالحبّ واللطف اللذين يتبّل بهما آكل لحوم البشر جسد طفل رضيع قبل أكله». يُنظر:

Ibid., p. 67.

[486←]

Ibid., p. 89.

[487←]

Ibid., p. 89.

[488←]

الإعلان «يلغي فضاء التأمل والتفكير ويلقي بالأشياء في وجهنا مثل سيارة تخرج من شاشة السينما ويزداد حجمها بصورة عملاقة وهي تسير باتجاهنا [...]. يندفع الإعلان الأصيل نحونا بإيقاع يماثل إيقاع فيلم جيد». يُنظر:

Ibid., p. 89.

[489←]

ينجذب بنيامين إلى مدينيّة الإعلانات بحدّ ذاتها ويقول: «ما الذي يجعل الإعلانات أرفع مقامًا من النقد في النهاية؟ ليس ما تقوله لوحة الإعلان التي تشعّ حروفها المتحركة باللون الأحمر، بل ذلك اللون النّاري الذي تعكسه على الأسفلت». يُنظر:

Ibid., pp. 89-90.

[490←]

يكتب بنيامين أنّ «الناقد هو خبير الاستراتيجيات في المعركة الأدبية». يُنظر:

Ibid., p. 66.

[491←]

التجاذب الوجداني (ambivalence): حالة من اختلاط المشاعر أو الأفكار وربما تناقضها حيال شيء ما أو شخصٍ ما. (المراجع)

[492←]

Ibid., p. 62.

[493←]

من هنا تنبع سلسلة مقارنات بنيامين السطحية والغبية نوعًا ما بين «الكتب والمومسات»: يُنظر:

Ibid., pp. 67-68.

[494←]

Ibid., p. 62.

[495←]

يرى بنيامين، الذي يجاور ضمنيًّا بين نابولي وموسكو وبرلين، هذه الإيروسية المدينية، وهذه الشهوانية التي تتمتع بها الشوارع بوصفها قطيعة حاسمة مع الخصوصية والحشمة والفساد البرجوازيين: «العائلة هي البناء العفن والموحش الذي تتراكم أرذل الغرائز في حجراته وزواياه. وتكشف الحياة الدنيوية عن خضوع الحياة الإيروسية إلى الخصوصية والعزلة تمامًا [...]. وانتقال التركيز الإيروسي إلى الميدان العام هو انتقال إقطاعي وبروليتاري في آنٍ معًا». يُنظر:

Ibid., pp. 100-101.

[496←]

Ibid., pp. 68-69.

[497←]

باريس بوصفها مدينة «يكثر التردد إليها» هي فكرة متكررة في رواية بريتون نادجا، 1928. يُنظر:

André Breton, Nadja, Trans. by Richard Howard (New York: Grove Press, 1960).

[498←]

يساعد ظهور الحبيبة في رسم خريطة لمناطق المدينة. يُنظر «إسعافات أولية»، Benjamin, One-Way Street, p. 69.

[499←]

يجتمع هنا ما هو إيروسي وسياسي ومديني. يُنظر:

Ibid., p. 70.

[500←]

يكتب بنيامين في «بانوراما إمبراطورية»: «تتضاءل حميمية الأشياء. وتصدّنا موضوعات الاستخدام اليومي بلطف ولكن بإصرار [...]. علينا أن نعدّل درجة برودتها بما لدينا من حرارة كي لا تجمّدنا حتى الموت»،

Ibid., p. 58.

[501←]

Ibid., p. 58.

[502←]

Ibid., p. 191.

[503←]

Ibid., pp. 52-53.

[504←]

المحرتق (bricoleur): هو الشخص الذي يصنع أشياءه من جمع وتركيب ما تيسّر له من قطع قديمة ومبعثرة. (المترجم)

[505←]

يكتب بنيامين: «لا بدّ أن تكون أدراجه ترسانة وحديقة حيوانات ومتحف جريمة وسرداب كنيسة. و'ترتيب أغراضه وتنظيف غرفته' يعنيان هدم بناءٍ تملؤه أغصان من الكستناء ذات الغطاء الشوكي كأنها هراوات ذات رؤوس مسمارية، وأوراق القصدير التي تُلَفُّ بها قطع الشوكولا كأنها مخزون من الفضة، وأحجار قرميد كأنها نعوش، وصبّارات كأنها أعمدة طوطمية، وقطع نقود نحاسية كأنها تُرُسٌ للوقاية». يُنظر:

Ibid., p. 74.

[506←]

Ibid., p. 73.

[507←]

Ibid., p. 74.

[508←]

Ibid., p. 74.

[509←]

Ibid., p. 45.

[510←]

Ibid., p. 60.

[511←]

Ibid., p. 103.

[512←]

Ibid., pp. 103-104.

[513←]

Ibid., p. 104.

[514←]

Ibid., p. 104.

[515←]

Louis Aragon, The Paris Peasant (London: Pan Books, Picador Publishers, 1987; [1926]).

[516←]

Breton.

[517←]

نُشرت في البداية بعنوان «تعليقاتٌ على السريالية«Glosse zum Surrealismus» » في المجلة الجديدة Neuen Rundschau,

في كانون الثاني/يناير 1927. يُنظر:

Benjamin, Gesammelte Schriften, vol. 2, pp. 620-622, 1425-1427.

ويرى ماكول أنّ هذه المقالة ذات أهمية كبرى: «كوّنت الأفكار التي تطورت بداية في 'عمل حلمي هابط' البذرة التي نشأ منها 'مشروع الممرات'»، يُنظر:

Benjamin, The Arcades, p. 213.

[518←]

Aragon, p. 24.

[519←]

يلاحظ بنيامين أن «في وسط عالم الأشياء هذا تقف أكثر الأشياء التي جرى الحلم بها، أي مدينة باريس نفسها». يُنظر:

Benjamin, One-Way Street, p. 230.

[520←]

Aragon, p. 129.

[521←]

يقول بريتون عن أراغون في مقابلة إذاعية عام 1952: «لا يمكن أحدًا أن يكشف عن اللامألوف في أشكاله كلها بشكلٍ أذكى منه، وما من شخصٍ آخر تسحره أحلام اليقظة المُسكرة حول الحياة السرية في المدينة أكثر منه»، يُنظر:

Ibid., p. 10.

[522←]

Ibid., p. 24.

[523←]

يرى بنيامين أن «ما من وجه سريالي أكثر من وجه المدينة الحقيقي». يُنظر:

Benjamin, One-Way Street, p. 230.

[524←]

Aragon, p. 130.

[525←]

يقول أراغون «ليس بإمكان الطبيعة أن تلعب دورًا في هذا التصوّر الأسطوري للعالم الحديث». يُنظر:

Ibid., p. 137.

[526←]

يقدم أراغون الوصف الساخر التالي لأحد «الأوثان الحديثة»، وهو مضخة الوقود التي لا تقلّ شأنًا عن غيرها:

> «ملوّنة بألوان زاهية وأسماء إنكليزية أو مخترعة، ولها ذراع واحدة طويلة ويمكن تحريكها، ورأس نيّر لا وجه له، ورجل واحدة وعجلة مرقمة في بطنها، تتخذ مضخات الوقود أحيانًا مظهر آلهة مصر أو آلهة تلك القبائل آكلة لحوم البشر التي تعبد الحرب والحرب وحدها. يا زيوت محرك تكساكو وإيسو وشِل، ويا نقوش الإمكانية البشرية العظيمة، سيتعيّن علينا أن نُصْلَب أمام نوافيرك قريبًا، وسيهلك الأصغر سنًّا بيننا بعد التفكير في حوريات هذه النوافير وهي تسبح في النفط». يُنظر:

Ibid., p. 132.

[527←]

Benjamin, One-Way Street, p. 232.

[528←]

Ibid., p. 229,

بالنسبة إلى أراغون، يستعيد السكر إمكانية التفكير الديالكتيكي بحدّ ذاته: «الواقع هو الغياب الظاهر للتناقض. أما الأمر الرائع فهو ثوران التناقضات ضمن الواقع». يُنظر:

Aragon, p. 217.

[529←]

يقدّم أراغون مونادولوجية مدينية خاصة به: «على النحو الذي أنظر به إلى الشيء، يتغيّر شكله ويكتسب مظهرًا أسمى: إنه لا يتخذ سمة مجازية ولا طابع الرمز، كما إنه لا يظهر فكرة بقدر ما يكوّنها [...]. غمرني أملٌ عارمٌ في أن أصبح على مرمى حجرٍ من أحد الأقفال التي تحرس الكون: لو ينزلق المزلاج فجأة فحسب». يُنظر:

Aragon, pp. 128-129.

[530←]

Benjamin, One-Way Street, p. 227.

[531←]
يلاحظ بريتون أنّ نادجا «لا تستمتع في وجودها في أي مكان غير الشوارع، فهي المنطقة الوحيدة لاكتساب الخبرة الحقيقية بالنسبة إليها». يُنظر:

Breton, p. 113.

[532←]
يرى بنيامين أن «ليس على المرء سوى أن يأخذ الحب على محمل الجد»، وذلك «ليتبيّن فيه أيضًا 'إشراقًا دنيويًّا'، وهذا ما تشير إليه نادجا كذلك». يُنظر:

Benjamin, One-Way Street, p. 228.

[533←]

Ibid., p. 229.

[534←]

Ibid., p. 229.

[535←]
يكتب بريتون عن سوق سانت أوين للسلع المستعملة: «أذهب إلى هناك أحيانًا، وأبحث عن أشياء لا يمكن أن أجدها في مكانٍ آخر: الأشياء البالية والمحطمة والعديمة الجدوى، والأشياء الغريبة وغير المفهومة تقريبًا، بل والمنحرفة». يُنظر:

Breton, p. 52.

[536←]

Aragon, p. 114.

[537←]
بإمكان المرء القول إنّ الغرض المُهمل بالنسبة إلى أراغون وبريتون يكتسب «قيمة صوريّة»، «قيمة إشراقية.«

[538←]

Benjamin, One-Way Street, p. 229.

[539←]

Ibid., p. 229.

[540←]

Benjamin, The Arcades, N5a,2, p. 56.

[541←]
يكتب بنيامين في «عمل حلمي هابط»: «ما اعتدنا على تسميته فنًّا يبدأ على بعد مترَين من أجسادنا. أما اليوم، في العمل الهابط، يقترب عالم الأشياء من الكائن الحيّ، إنه يرضخ لفهمه المتقلّب ويصوغ في النهاية صوره

وأشكاله داخل منزل هذا الكائن». يُنظر:

Walter Benjamin, Selected Writings, Ed. by Marcus Bullock et al. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996-1999), vol. 2, pp. 4-5.

[542←]

Aragon, p. 78.

[543←]

Ibid., pp. 78-79.

[544←]

Ibid., p. 214.

يكتب أراغون: «ليست أشكال المعرفة المبتذلة، خلف ستار العلم والمنطق، سوى أماكن التوقف المقصود السابقة تلفحها الصورة، فالصورة تحولت بشكل مدهش إلى أجمة مشتعلة» (ص 213).

[545←]

يؤكد أراغون أنّ «الصورة ليست ما هو ملموس بالطبع، بل الوعي الممكن، وأعظم وعيٍ ممكن للملموس [...] في الأساس، لا توجد طريقة تفكير ليست صورة بحدّ ذاتها». يُنظر:

Ibid., p. 213.

[546←]

Ibid., p. 213.

[547←]

يلاحظ بنيامين في «عمل حلمي هابط» أنّ «فكّ مغاليق العادي المبتذل مثل لغز [...] وأحجيات الصور، مثل مخطط العمل الحلمي، هو أمرٌ اكتشفه التحليل النفسي منذ وقتٍ طويل. أما السرياليين، أصحاب الاعتقاد ذاته، فهم أقلّ سيرًا على درب النفس منها على سبيل الأشياء». يُنظر:

Benjamin, Selected Writings, vol. 2, p. 4

[548←]

يرى بنيامين أنّ '»سوء الفهم' هنا هي مفردة أخرى تدلّ على الإيقاع الذي يشقّ به الواقع الوحيد الحقيقي طريقه إلى الحوار». يُنظر:

Ibid., p. 4.

[549←]

يكتب بنيامين: «في النكتة كذلك، وفي القدح والذمّ، وسوء الفهم، وفي جميع الحالات التي يَطرح فيها الفعلُ صورتَه ويخرج إلى الوجود، يتشربها ويستهلكها، حيث ينظر القربُ بعينيه، ينفتح حقل الصورة التي طال انتظارها». يُنظر:

Benjamin, One-Way Street, p. 238.

[550←]
يلاحظ بنيامين «علينا أن ننظر إلى الألعاب التحويلية الكتابية والصوتية الانفعالية التي تخللت إلى أدب الطليعية كاملًا على مدى السنوات الخمس عشرة الماضية بوصفها تجارب سحرية بالكلمات، لا بوصفها تسليات فنية، سواء أطلق عليه مستقبلية أو دادائية أو سريالية». يُنظر:

Ibid., p. 232.

[551←]
يلاحظ بريتون أنّ «انعدام السلام التام مع أنفسنا أحدثته بعض التجاورات واجتماع الظروف التي تتجاوز فهمنا إلى حدّ كبير ولا تسمح لنا باستئناف نشاطنا العقلاني إلا إذا دعونا، في معظم الحالات، غريزتنا الفعلية في البقاء لتمكّنا من القيام بذلك». يُنظر:

Breton, p. 20.

[552←]
يُنظر مثلًا:

Ibid., p. 56.

[553←]

Benjamin, One-Way Street, p. 226.

[554←]

Ibid., p. 227.

[555←]

Cohen, p. 174.

[556←]
يُنظر:

Ibid., pp. 177-178, and Benjamin, One-Way Street, pp. 81-82.

[557←]
سيرغي آيزنشتاين (Sergei Eisenstein): مخرج سوفياتي شهير، من أفلامه أكتوبر (October) والمدرّعة بوتمكين (Battleship Potemkin). (المراجع)

[558←]

Cohen, p. 178.

[559←]
ترى كوهن (Ibid., p. 178) بشكلٍ فطن أن نصّ بنيامين «ممنوع لصق الإعلانات: تقنية الكاتب في ثلاثين أطروحة»، يشكّل نقدًا لكلّ نقطة تقريبًا في نصّ بريتون «أسرار الفن السريالي السحري» في البيان السريالي الذي كتبه. يُنظر:

Benjamin, One-Way Street, pp. 64-65.

[560←]

Ibid., p. 46.

[561←]

Ibid., p. 45.

[562←]

Ibid., p. 46.

[563←]

Ibid., p. 46.

[564←]

Ibid., p. 226.

[565←]

Ibid., p. 225.

[566←]

Ibid., p. 225.

[567←]

Ibid., p. 225.

[568←]

رسالة إلى شوليم، 21 تموز/يوليو 1925. يُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 277.

[569←]

Benjamin, One-Way Street, p. 237.

[570←]

Ibid., p. 236.

[571←]

Ibid., p. 236.

[572←]

Ibid., p. 236.

[573←]

Ibid., p. 237.

[574←]

Ibid., p. 227.

[575←]

يُنظر تعليقات بنيامين على زيارة بريتون إلى العرافة مدام ساكو، في:

Ibid., p. 228.

ويُنظر:

Breton, pp. 79, 81.

[576←]

القادم إلى العرّافة «يدفعه الكسل لا الفضول، ولا شيء يناقض الخمول المذعن الذي يعتري المرء عندما يتكشف مصيره أمامه، ويعاكسه أكثر من المهارة المتيقّظة التي يضع بها الرجل الشجاع يده على المستقبل [...] الطوالع والهواجس والإشارات تمرّ ليلًا ونهارًا في نظامنا العضوي مثل اندفاعات متموّجة. أن نفسّرها أو أن نستفيد منها، ذلك هو السؤال. إذ لا يمكن الجمع بين تفسيرها والاستفادة منها. فالجبن والخمول يوعزان بتفسيرها، بينما يدفع الصّفاء والحرية إلى الاستفادة منها». يُنظر:

Benjamin, One-Way Street, p. 98.

[577←]

Ibid., p. 237.

[578←]

Ibid., p. 238.

[579←]

Ibid., p. 238.

[580←]

Ibid., p. 239.

[581←]

يؤيد بنيامين دعوة نافيل إلى «تنظيم التشاؤم». يُنظر:

Ibid., p. 237.

[582←]

Walter Benjamin, The Correspondence of Walter Benjamin, Ed. and Annotated by Gershom Scholem and Theodor Adorno, Trans. by Manfred Jacobson and Evelyn

Jacobson, Foreword by Gershom Scholem (Chicago and London: University of Chicago Press, 1994), p. 325.

[583←]

Ibid., p. 325.

[584←]

Ibid., p. 359.

[585←]

رسالة إلى شوليم، 20 كانون الثاني/يناير 1930.

[586←]

الممرات المسقوفة (Arcades): اشتهرت بها باريس في مطلع القرن التاسع عشر، وهي ممرات مقنطرة ومسقوفة بالزجاج والحديد، ترتصف على جانبيها المحلات التجارية والمطاعم والمقاهي، وتدعى في الألمانية Passagen. (المترجم)

[587←]

Ibid., p. 322,

رسالة إلى شوليم، 30 كانون الثاني/يناير 1928. كان القصد وراء هذا العنوان، الذي تخلّى عنه لاحقًا، التقاط «الطابع العاطفي من التمثيل». يُنظر:

Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Ed. by Rolf Tiedemann et al. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974; Taschenbuch Ausgabe, 1991), vol. 5, p. 1117.

[588←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 322.

[589←]

يتذكر شوليم بنيامين وهو يقرأ له بعض الشذرات من «مقالة» منظمة «تتألف من حوالى خمسين ورقة مطبوعة» في عام 1927. يُنظر:

Gershom Scholem, Walter Benjamin: The Story of a Friendship (London: Faber & Faber, 1982), p. 135.

[590←]

رسالة إلى شوليم، 11 آذار/مارس 1928. ويُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 327

[591←]

رسالة إلى هوفمنستال، 5 أيار/مايو 1928. ويُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 334.

[592←]

أشار بنيامين في رسالة إلى شوليم في 24 أيار/مايو 1928 إلى أن «العمل على ممرات باريس المسقوفة يتخذ هيئة تزداد غموضًا وإلحاحًا، ويعوي في لياليّ مثل وحشٍ صغير نسيت أن أسقيه عند أقصى الينابيع خلال النهار». يُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 335.

[593←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 348.

رسالة إلى شوليم، 15 آذار/مارس 1929.

[594←]

Benjamin, Gesammelte, vol. 5, p. 1091.

رسالة إلى كراكاور، 21 آذار/مارس 1929.

[595←]

كان لـ مشروع الممرات في هذا الوقت ما يصفه فريسبي بأنه «وجودٌ خفيّ». يُنظر:

David Frisby, Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin (Cambridge, MA: MIT Press, 1988), p. 195.

[596←]

Benjamin, Gesammelte, vol. 5, p. 1095.

رسالة إلى شوليم، أيار/مايو 1932.

[597←]

Benjamin, Gesammelte, vol. 5, p. 1095.

رسالة إلى شوليم، 5 شباط/فبراير 1931. ويُنظر:

Walter Benjamin, The Arcades Project, Trans. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999), pp. 543-561.

[598←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 385.

رسالة إلى شوليم، 28 تشرين الأول/أكتوبر 1931.

[599←]

أشار بنيامين إلى قصور هذه التجارب في رسالة إلى غريتلِ أدورنو، 16 آب/أغسطس 1935: «إن التاريخ الأوّل للقرن التاسع عشر المنعكس في رؤية طفل يلعب على عتبة هذا القرن يحمل ملامح مختلفة تمامًا عن ذاك المنعكس في العلامات التي ينقشوها على خريطة التاريخ». يُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 507.

[600←]

Walter Benjamin, The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem 1932-1940, Ed. by Gershom Scholem, Trans. by Gary Smith and André Lefèvre, Introduction by Anson Rabinbach (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992), p. 14.

رسالة إلى شوليم في 26 تموز/يوليو 1932.

[601←]

Benjamin, Gesammelte, vol. 5, p. 1105.

رسالة إلى هوركهايمر، تشرين الأول/أكتوبر - تشرين الثاني/نوفمبر 1934. يُنظر أيضًا رسالته إلى أدورنو في 1 أيار/مايو 1935:

Benjamin, Gesammelte, vol. 5, p. 1112.

[602←]

Benjamin, The Correspondence (1992), p. 158.

[603←]

Ibid., p. 159.

رسالة إلى شوليم، 20 أيار/مايو 1935.

[604←]

في رسالة في 18 أيلول/سبتمبر 1935، يصرح هوركهايمر: «يبشّر عملك بأنه سيكون ممتازًا في أبسط الأحوال. تُظهرُ طريقتك هذه المرة في ترجمة الحقبة من الأمارات الصغيرة والسطحية قوّتَها الكاملة». يُنظر:

Benjamin, Gesammelte, vol. 5, p. 1114.

[605←]

الصنمية السلعية (Commodity Fetishism): أو الفيتشية السلعية، مصطلح صكّه ماركس ليصف إحدى سمات الاقتصاد الرأسمالي، وهي إسباغ صفات لاواقعية أو خصائص سحرية على الأشياء إلى جانب صفاتها المادية. (المترجم)

[606←]

يتساءل أدورنو، على سبيل المثال: «من هي ذات الحلم؟ إنها الفرد وحده حتمًا، في القرن التاسع عشر؛ لكن لا الشخصية الصنمية ولا معالمها يمكن استنتاجها من أحلام الفرد، بوصفها نسخة مباشرة وطبق الأصل. لذلك،

يجري استحضار الوعي الجمعي، وأخشى حقيقة ألا يمكن تمييزها في النسخة الحاضرة عن نسخة يونغ». يُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 497.

[607←]
يؤكد أدورنو أنّ «طابع السلعة الصنمي ليس واقعة من وقائع الوعي، وإنما طابع ديالكتيكي بالمعنى البارز من حيث إنه يُنتج الوعي». يُنظر:

Ibid., p. 495.

[608←]
Benjamin, The Correspondence (1992), p. 197.

[609←]
رسالة إلى شوليم، 2 تموز/يوليو 1937.

[610←]
Theodor W. Adorno - Walter Benjamin: The Complete Correspondence 1928-1940 (Cambridge: Polity, 1999), p. 184.

[611←]
Ibid., p. 184.

[612←]
Ibid., p. 186.

[613←]
Ibid., p. 186.

[614←]
Benjamin, Gesammelte, vol. 5, p. 1167.

رسالة إلى بولوك، 28 آب/أغسطس 1938.

[615←]
Benjamin, The Arcades, pp. 871-872.

[616←]
يُنظر: «مشروع الممرات المسقوفة 1» عام 1927-1930، في:

Ibid., pp. 827-868;

»مشروع الممرات المسقوفة 2» من 1928-1929، في:

Ibid., pp. 873-884,

و«حلقة زحل أو بعض الملاحظات حول الإنشاءات المعدنية»، من 1928-1929، في:

Ibid., pp. 885-887.

[617←]

يُنظر رسالة بنيامين إلى فيرنر كرافت، 25 أيار/مايو 1935:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 486.

[618←]

Benjamin, The Arcades, p. 459.

[619←]

Ibid., N1a,2, p. 459.

[620←]

Susan Buck-Morss, The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project (Cambridge, MA: MIT Press, 1989), p. 20.

[621←]

Ibid., p. 17.

[622←]

يكتب بنيامين في رسالة إلى شوليم، 20 أيار/مايو 1935: «أستسلم بصورة دورية لإغراءات تخيّل تناظرات مع كتاب الباروك في ما يتعلق بالبناء الداخلي للكتاب، على الرغم من أن البناء الخارجي يبتعد كلّيًا عن بناء الكتاب السابق [...]. سيكون التركيز هنا كذلك على الكشف عن مفهوم متوارث. وبينما كان هذا المفهوم في الكتاب السابق هو مسرح الرثاء، من المرجح أن يكون هنا طابع السلع الصنمي. وكما عبّأ كتاب الباروك نظرية المعرفة الخاصة به، سينطبق الأمر ذاته على الممرات بالقدر نفسه على الأقل [...] وكما تناول كتاب الباروك القرن السابع عشر من منظور ألمانيا، سيزيح هذا الكتاب النقاب عن القرن التاسع عشر من منظور فرنسا». يُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 482.

[623←]

Benjamin, The Arcades, F4a,2, pp. 160-161.

[624←]

Ibid., Q2a,7, p. 532.

[625←]

ينظر:

Norbert Bolz and Bernd Witte (eds.), Passagen: Walter Benjamins Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 1984), p. 13.

[626←]

Benjamin, The Arcades, N7,6, p. 470.

[627←]

Ibid., O°56, p. 862.

[628←]

Ibid., K2,4, p. 392.

[629←]

يُنظر أيضًا:

Ibid., N3a,2, p. 463,

وكذلك:

Ibid., 0°79, p. 864,

تذكّرنا فكرة «ما قبل التاريخ» بلا شكّ بفكرة بنيامين السابقة حول الأصل، لحظة «الأصل»، تلك اللحظة التي تجتمع فيها الظواهر بوصفها تركيبًا.

[630←]

Ibid., K1a,8, p. 391.

[631←]

Ibid., K1,4, p. 389.

[632←]

يكتب بنيامين عن الجمع الحالم: «علينا أن نتابع على خطاه تفسير القرن التاسع عشر - في الموضة والإعلان، في البناء والسياسة - بوصفه نتيجة لرؤاه الحلمية». يُنظر:

Ibid., K1,4, p. 389.

[633←]

Ibid., N1,4, pp. 456-457,

يُنظر أيضًا:

G°,13, p. 842.

[634←]

يكتب بنيامين: «بالتحلّي بالخبث وحده لا غير، يمكننا التحرر من مملكة الأحلام». يُنظر:

Ibid., G1,7, p. 173.

[635←]

Benjamin, Gesammelte, vol. 5, p. 1083,

قد يُنظر إلى فكرة الخرافة الديالكتيكية (Feerie) على أنها إشارة إلى القصة الخرافية، وهو الشكل الذي رأى فيه بنيامين نقيض الأسطورة. كما أشارت كوهن:

Margaret Cohen, Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution (Berkeley and Los Angeles and London: University of California Press, 1993), p. 254.

[636←]

رسالة إلى بنيامين، 6 تشرين الثاني/نوفمبر 1934:

Benjamin, Gesammelte, vol. 5, p. 1106.

[637←]

Theodor W. Adorno - Walter Benjamin, p. 88,

رسالة إلى أدورنو، 31 أيار/مايو 1935.

[638←]

يشكّك تيد مان بشكلٍ مفاجئ في الأهمية الأصلية للصنمية السلعية بالنسبة إلى مشروع الممرات المسقوفة، مدّعيًا أنّ بنيامين، إلى حين تقديم العرض عام 1935، «لم يكن على دراية بعُد بالنقاش ذي الصلة في كتابات ماركس». يُنظر:

Gary Smith (ed.), On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections (Cambridge, MA: MIT Press, 1988), p. 276.

لكن هذا الرأي يقلل من أهمية فهم لوكاتش للسلعة بالنسبة إلى بنيامين باعتبارها المسألة المركزية في نقد الرأسمالية، علاوة على أنّ موضوع خضوع الإنسان لاختراعاتنا نفسها يمثّل موضوعًا مهمًّا عند أراغون.

[639←]

لنقاش واضح وموجز حول فكرة الصنمية عند ماركس وفرويد، يُنظر:

Tim Dant, Material Culture in the Social World (Buckingham: Open University Press, 1999).

[640←]

Karl Marx, Capital, (Harmondwort: Penguin, 1976), vol. 1, p. 165, and Benjamin, The Arcades, G5,1, pp. 181-182.

[641←]

Walter Benjamin, Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism, Trans. by Harry Zohn (London: Verso, 1983), p. 165.

[642←]

السلعة «تقف على الطرف المقابل لما هو عضوي، وتعرُضُ الجسد الحيّ للعالم اللاعضوي، وتمثّل بالعلاقة مع الحيّ حقوقَ الجِثة. والتصنيم الذي يستسلم لجاذبية اللاعضوي الجنسية هو عصبها الحيويّ. يُنظر:

Ibid., p. 166,

يُنظر أيضًا:

Benjamin, The Arcades, B9,1, p. 79.

[643←]

Benjamin, The Accades, 0°'38, p. 861, and J65a,6, p. 345.

[644←]

يكتب بنيامين: «في الشكل الذي تتخذه الدعارة في المدن الكبيرة، لا تبدو المرأة سلعة فحسب، بل [...] مادة من مواد الإنتاج الجماهيري كذلك». يُنظر:

Ibid., J66,8, p. 346.

[645←]

بالنسبة إلى بنيامين، فإن الحد الفاصل بين العمل الصناعي والدعارة مغبشّ وغير واضح. يُنظر مثلًا:

Ibid., J75,1, p. 360, and J67,5, p. 348.

[646←]

Ibid., O10,1, p. 508.

[647←]

يكتب بنيامين: «إن وضع الوعي كما ينسّقه النوم والاستيقاظ ويرقّشانه لا يحتاج سوى نقله من الفرد إلى الجماعة. وبالطبع، سيكون جزءٌ كبيرٌ مما هو خارجي عند الفرد داخليًّا عند الجماعة: العمارة، والموضة». يُنظر:

Ibid., K1,5, p. 389.

[648←]

Marx, Capital, vol. 1, pp. 163-164.

[649←]

يستند بنيامين صراحة إلى مقالة زيمل عام 1904 حول الموضة بوصفها صيغة من صيغ إثبات الهوية والتمايز الاجتماعيَّين. يُنظر:

Benjamin, Gesammelte, vol. 5, p. 127.

وثمة اقتباس من رودولف فون إيرينغ يحتوي على عددٍ من تبصّرات زيمل. يُنظر:

Benjamin, The Arcades, B6, B6a,1, pp. 74-75.

[650←]

Benjamin, The Arcades, S1,5, p. 544.

[651←]

Georg Simmel, On Individuality and Social Forms, Ed. by Donald Levine (Chicago: University of Chicago Press, 1971), p. 320.

[652←]

Benjamin, Charles Baudelaire, p. 172.

[653←]

Benjamin, The Arcades, D3,7, p. 108.

[654←]

يشدد بنيامين على أن «ما دام هناك متسول واحد في الشارع، سيكون هناك أسطورة». يُنظر:

Ibid., K6,4, p. 400.

[655←]

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1244.

[656←]

يرى بنيامين أنّ «استيهامات الزمن هي ما يكرّس المقامر نفسه لها». يُنظر:

Benjamin, Charles Baudelaire, p. 174.

[657←]

يكتب بنيامين: «بما أنّ كل عملية تديرها الماكينة تنفصل عن العملية السابقة تمامًا كما تنفصل الرّمية في لعبة الحظ عن سابقتها، يكون شقاء العامل، بطريقته الخاصة، نظير شقاء المقامر». يُنظر:

Ibid., pp. 134-135.

[658←]

يرى بنيامين أنّ «الكارثة هي التجربة الأمثل التي تولّدها الصدمة. وهذا ما يتضح تمامًا في المقامرة: فالمقامر باستمراره في رفع قيمة الرهانات، على أمل استرجاع ما خسره كلّه، يتجه نحو الخراب المطلق». يُنظر:

Benjamin, The Arcades, O14,4, p. 515.

[659←]

Ibid., L1,3, p. 403.

[660←]

يُنظر:

Ibid., H°1, p. 844.

[661←]
يؤكد بنيامين أنّ «العمارة هي أهم دليل على «الأسطوريات» الكامنة. وأهمّ عمل معماري في القرن التاسع عشر هو الممر المسقوف». يُنظر:

Ibid., D°7, p. 834.

[662←]
يرى بنيامين بشكل مستغرب أن «ذروة السحر» التي وصلت إليها الممرات كانت في وقتٍ متأخر، أي حوالى عام 1870. يُنظر:

Ibid., D°,6, p. 834.

وبحسب يوهان جيست، فإن الجزء الأكبر من الممرات الرئيسة بني قبل عام 1830، وكان آخر ممر الأمراء الذي بني عام 1860 هو آخر الممرات التي بُنيت في باريس. يُنظر:

Johann Friedrich Geist, Arcades: History of a Building Type (Cambridge, MA: MIT Press, 1985).

[663←]

Benjamin, The Arcades, Al,l, p. 31.

يُنظر أيضًا:

a°,1, p. 873.

[664←]
أقيمت المعارض العالمية في لندن (1851 و1862) وفي باريس (1855 و1867).

[665←]
يرى بنيامين أنّ «المعارض العالمية مجّدت قيمة السلع التبادلية. وخلقت إطارًا تراجعت فيه القيمة الاستعمالية إلى الخلف». يُنظر:

Benjamin, Charles Baudelaire, p. 165.

[666←]
ما الذي يمكن أن يذكّرنا بالحكايات الخرافية أكثر من بناء قصر زجاجي في لندن؟

[667←]
يلاحظ بنيامين شهادات الزوار المندهشين من هذه المعارض وانطباعاتهم: قاطرات بخارية ضخمة تقف جامدة مثل تمثال الثور الآشوري وأبو الهول المصري. يُنظر:

Benjamin, The Arcades, G8a2, pp. 188-189,

ومعابد مصرية غير حقيقية. يُنظر:

G9a,6, p. 190,

ومنتجات يدوية لا تبدو أجنبية فحسب بل فضائية تمامًا، بحسب الوصف المضحك لأحد الناظّرين. يُنظر:

G9,2, p. 189.

[668←]

Benjamin, Charles Baudelaire, p. 166.

[669←]

Benjamin, The Arcades, A2,2, p. 37.

[670←]

Ibid., D°,6, p. 834.

[671←]

Ibid., a°,2, p. 874.

[672←]

Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach and the Paris of his Time (London: Constable, 1937), p. 22.

[673←]

Benjamin, The Arcades, R1,6, p. 538.

[674←]

يكتب بنيامين: «العيش في بيت زجاجي هو فضيلة ثورية بامتياز». يُنظر:

Walter Benjamin, One-Way Street and Other Writings, Trans. by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, Introduction by Susan Sontag (London: Verso, 1985), p. 228.

[675←]

Benjamin, The Arcades, a°,2, p. 874.

[676←]

يلتقط بودريار «غموض» الزجاج هذا ويقول: «إنه قربٌ وبعدٌ، حميمية وصدّ للحميمية، تواصل ولاتواصل في الوقت نفسه. أكان علبة أم نافذة أم فاصلًا، فإن الزجاج هو أساس شفافية لا انتقال من خلالها: إننا نرى، لكننا لا نستطيع اللمس [...]. ونافذة العرض سحرية لكنها محبطة في الوقت ذاته - إنها صورة مصغرة عن استراتيجية الإعلان». يُنظر:

Jean Baudrillard, The System of Objects (London: Verso, 1996), pp. 41-42.

[677←]

يرى بنيامين إنّ «الممر المسقوف هو شارع من التجارة الدّاعرة فحسب، وهو مصممّ على نحوٍ يثير الشّهوات بشكلٍ كامل». يُنظر:

Benjamin, The Arcades, A3a,7, p. 42.

ويقول مشيرًا إلى أهمية الأسماء: «كان هناك ممرٌ مسقوفٌ يدعى ممرّ الرّغبة». يُنظر:

A6a,4, p. 48.

[678←]
يُنظر:

Ibid., R1a,7, p. 539.

[679←]
يُنظر:

Ibid., R1,1, p. 537.

[680←]
يُنظر:

Ibid., R1a,4, p. 539.

[681←]
Ibid., R1,6, p. 538, and c°,2, p. 877.

[682←]
يُنظر:

Ibid., R1,3, pp. 536-537, and c°,1, p. 877.

[683←]
يُقارن بين التأثيرات التي يحدثها الزجاج وتلك التي تحدثها المرآة (وفكرة الفضاء الفوقي) في نقاش فريدريك جيمسون حول فندق بونافنتورا في لوس أنجليس، يُنظر:

Fredric Jameson, Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism (London: Verso, 1991).

[684←]
Benjamin, The Arcades, c°,3, p. 877.

[685←]
يلاحظ بنيامين أنّ «الممرات كانت تقاطعًا بين الشارع والدّاخل»، يُنظر:

Benjamin, Charles Baudelaire, p. 37.

يُنظر أيضًا:

Benjamin, The Arcades, L1,5, p. 406.

[686←]

Benjamin, The Arcades, A°9, p. 828,

يكتب بنيامين: «الشوارع هي أماكن معيشة الجماعة. والجماعة ساهرة دائمًا ومهتاجة أبدًا لوجودها في الفضاء بين واجهات المباني؛ تعيش وتختبر وتفهم وتبتكر كما يفعل الأفراد في الخصوصية التي توفرها لهم جدران غرفهم الأربعة [...]. وتظهر الشوارع في الممرات المسقوفة، قبل أي مكان آخر، بوصفها الدّاخل المفروش والمألوف في بيت الجماهير». يُنظر:

d°,1, p. 879.

[687←]

يُنظر:

Ibid., e°,2, p. 881.

[688←]

من الجدير بالذكر أنّ من يحوّل شوارع المدينة إلى منزله الخاص في باريس الإمبراطورية الثانية عند بودلير، لم تعد الجماعة بل المتسكع. يُنظر:

Benjamin, Charles Baudelaire, p. 37, and Charles Baudelaire, The Painter of Modern Life and Other Essays, Ed. and Trans. by Jonathan Mayne (New York London: Da Capo in association with Phaidon, 1986), p. 9.

[689←]

يُنظر:

Benjamin, The Arcades, F°,35, and Benjamin, Gesammelte, vol. 5, p. 1009.

[690←]

في الممر المسقوف تكون «حركة المرور [...] بدائية». يُنظر:

Benjamin, The Arcades, A3a,7, p. 42.

[691←]

Benjamin, Charles Baudelaire, p. 54.

[692←]

Ibid., p. 174.

[693←]

ثمة لعب على الكلمات بالألمانية هنا: فالممرات التي تفتقر إلى نوافذ من حيث هي بانوراما موطنٌ لـ «صحيح»، و«الشيء الحقيقي das Wahre» (»)، أمّا السلعة die Ware))، فهي شيءٌ «غير حقيقي»، وصنم.

[694←]

Benjamin, The Arcades, F°24, p. 840.

[695←]

Ibid., K1,1, p. 388.

[696←]

يقدّم أدورنو نقطة مشابهة: «ليست التجربة السريالية في جوهرها أكثر من سجلّ غير متعمّد لتاريخ الحياة بين الأصنام، وليس انفجار هذه الحياة»، أوردها بينسكي في:

Max Pensky, Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), p. 207.

[697←]

Benjamin, The Arcades, N1,9, p. 458,

يُنظر أيضًا:

H°17, p. 845.

[698←]

Benjamin, Gesammelte, vol. 5, p. 1213.

[699←]

Benjamin, The Arcades, N2,3, p. 460.

[700←]

Ibid., B9,1, p. 79.

[701←]

يُنظر الفصل السابع من هذا الكتاب.

[702←]

يُنظر:

Benjamin, The Arcades, J22,5, p. 268.

[703←]

Ibid., J59,10, p. 335.

[704←]

Walter Benjamin, The Origin of German Tragic Drama, Trans. by John Osbourne, Introduction by George Steiner (London: Verso, 1985), p. 166.

[705←]

Benjamin, The Arcades, A°5, p. 827.

[706←]

يلاحظ بنيامين «إننا نرى في الممرات المسقوفة أنماطًا من أزرار الياقة لم نعد نعرف الياقات والقمصان المناسبة لها». يُنظر:

Ibid., p. 872.

[707←]

لمقارنة بين «الهالة» و «الأثر». يُنظر:

Ibid., M16a, p. 447.

[708←]

Ibid., R2,3, p. 540.

[709←]

ساهم في ذلك عددٌ من العوامل: بناء الجادات العريضة على يد هاوسمان، ظهور الإضاءة الكهربائية، منع الدعارة، ازدياد الإعجاب بالهواء الطلق. يُنظر:

Ibid., O°14, p. 858.

[710←]

تجد هذه النهاية المتهدمة تعبيرًا لها في رواية إميل زولا تيريز راكون (Therese Racquin):

Emil Zola, Thérèse Racquin, Trans. by Leonard Tancock (Harmondsworth: Penguin, 1962),

يُنظر:

Benjamin, The Arcades, a°,4, p. 875, 904.

[711←]

كان أبرز هؤلاء هم السرياليون أنفسهم بالطبع. ويلاحظ بنيامين: «أبو السريالية هو الداد، وأمها الممر المسقوف [...]. في نهاية عام 1919، أراغون وبريتون [...] نقلا موقع اجتماعاتهما مع الأصدقاء إلى مقهى في ممر الأوبرا المسقوف». يُنظر:

Benjamin, The Arcades, h°,1, p. 883.

[712←]

Louis Aragon, The Paris Peasant (London: Pan Books, Picador Publishers, 1987; [1926]), pp. 28-29.

[713←]

Benjamin, The Arcades, D°,4, p. 833.

[714←]

Benjamin, Charles Baudelaire, p. 176.

[715←]

Benjamin, The Arcades, R2,3, p. 540.

[716←]

Ibid., N1a, 8, p. 460.

[717←]

أدورنو، مقتبس في:

Frisby, Fragments of Modernity, p. 188.

[718←]

يُنظر:

Graeme Gilloch, Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City (Cambridge: Polity, 1996), pp. 181-184.

[719←]

Buck-Morss, The Dialectics of Seeing.

[720←]

Benjamin, The Arcades, N2,6, p. 461.

[721←]

Ibid., K1a,2, p. 390.

[722←]

يكتب بنيامين عن هذه القوة المتفجّرة في الممرات قائلًا: «الطاقة التي تعمل داخلها هي الديالكتيك؛ إذ يشق ما هو ديالكتيكي طريقه عبرها، ينبشها ويثوّرها، يقلبها رأسًا على عقب، محوّلًا إياها، باعتبار أنها لم تعد ما كانت عليه، من مساكن فخمة إلى [[x]أنقاض؟]». يُنظر:

Ibid., D°,4, p. 833.

[723←]

Ibid., K2,4, p. 392.

[724←]

تأسس المعهد الدولي لدراسات الفاشية (INFA) في بداية عام 1934 على يد أوتو بيها (Otto Biha). لقراءة نقاش عن المنظمة، يُنظر:

Dietrich Schiller et al., Kunst und Literatur im Antifaschistischen Exil 1933-45 (Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1981), p. 228, and Walter Benjamin, The

Correspondence of Walter Benjamin, Ed. and Annotated by Gershom Scholem and Theodor Adorno, Trans. by Manfred Jacobson and Evelyn Jacobson, Foreword by Gershom Scholem (Chicago London: University of Chicago Press, 1994), pp. 369-370.

[725←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 369.

[726←]

يُنظر:

Ibid., pp. 369-370.

[727←]

Ibid., p. 368.

[728←]

هذه النصوص الأولى هي «الهجوم العام(Der Generalangriff) » للكاتب برينتانو (Brentano))، و«كونغرس خاركوف(Der Kongress von Charkov) » للكاتب كوريلا (Kurella))، و«المثالية والمادية« (Idealismus und Materialismus) للكاتب بليخانوف (Plekhanov). ويصرّح بنيامين صراحة: «لا يمكن القول إنّ كاتب أيٍّ من هذه المقالات الثلاث من أصحاب الخبرة». يُنظر:

Ibid., p. 371.

[729←]

Ibid., p. 371.

[730←]

Ibid., p. 370.

[731←]

Ibid., p. 370.

[732←]

إنها «مفاهيم سيقود تطبيقها غير المُتَحكَّم به (وهو تطبيق لا يمكن التحكّم به في الوقت الرّاهن تقريبًا) إلى معالجة للمعلومات بالمعنى الفاشي». يُنظر:

Walter Benjamin, Illuminations, Ed. and with an Introduction by Hannah Arendt, Trans. by Harry Zohn (London: Fontana, 1973), p. 220.

[733←]

Walter Benjamin, Selected Writings, Ed. by Marcus Bullock et al. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996-1999), vol. 1, p. 292.

[734←]

يؤكد بنيامين: «إنها سياسية الطابع. وهذا يعني أنّ قوام نشاطها النقدي هو وعي واضح لوضع المجتمع المعاصر الحرج؛ فهي تقف على أرض الصراع الطبقي». يُنظر:

Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Ed. by Rolf Tiedemann et. al. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974; Taschenbuch Ausgabe, 1991), vol. 6, p. 619.

[735←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 359.

[736←]

Ibid., p. 370.

[737←]

Ibid., p. 371.

[738←]

Ibid., p. 441.

[739←]

ملاحظة تحريرية من شوليم/أدورنو.

[740←]

Ibid., p. 440,

رسالة إلى شوليم، 6 أيار/مايو 1934. كما تشير الملاحظة التحريرية، كان الهدف من النص في الأصل أن يكون محاضرة في المعهد الدولي لدراسات الفاشية. يُنظر:

Walter Benjamin, The Correspondence (1994), p. 441; Understanding Brecht, Trans. by Anna Bostock, Introduction by Stanley Mitchell (London: Verso, 1983), p. 85, Benjamin, Gesammelte, vol. 2, p. 1462,

والتاريخ الذي حدده بنيامين لإلقاء محاضرته (27 نيسان/أبريل 1934) هو موضع شكّ. يُنظر:

Benjamin, Gesammelte, vol. 2, p. 1460.

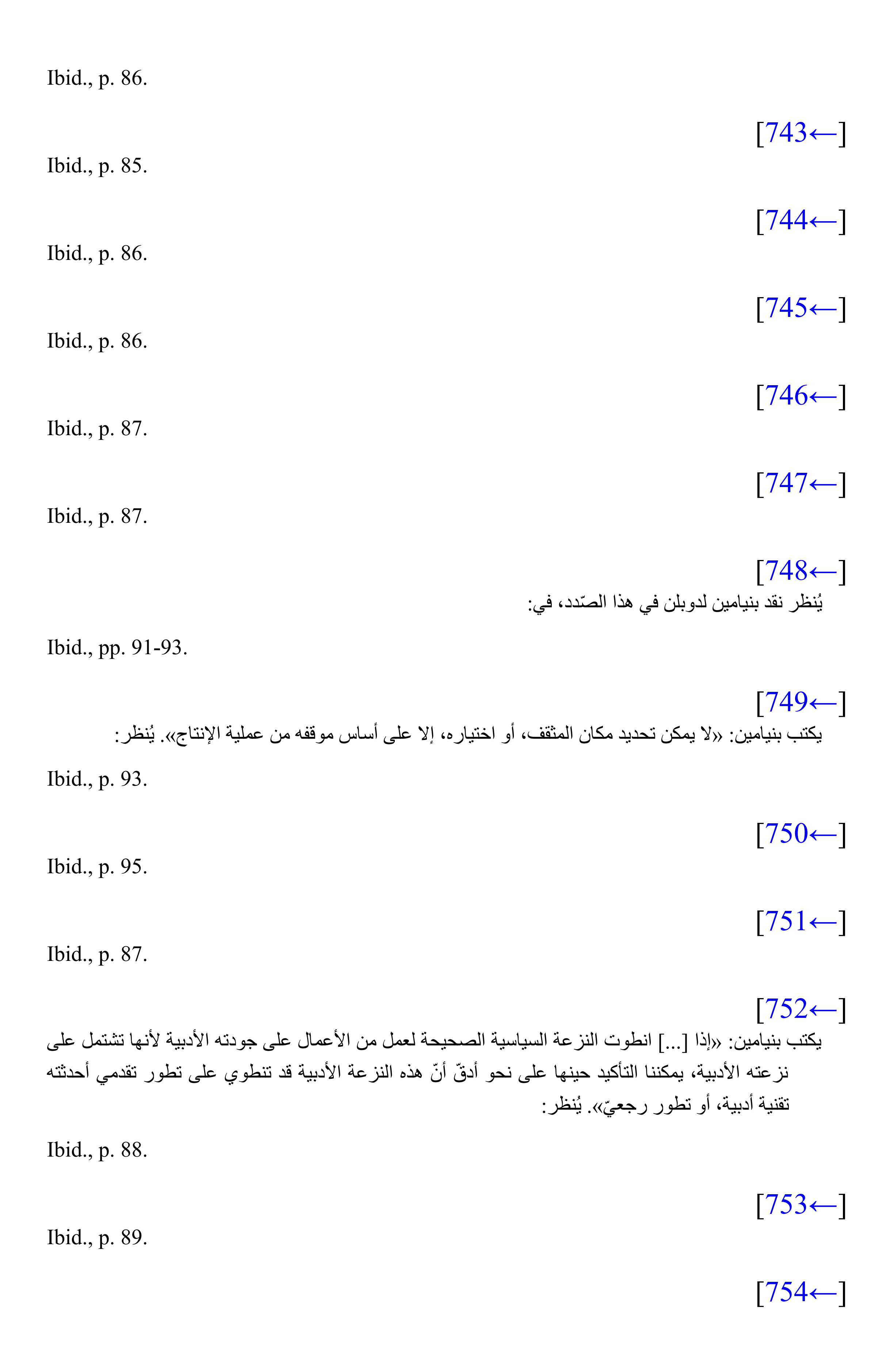
على أيّ حال، يبدو أنه لم يلقِ المحاضرة، كما باءت بالفشل آماله في نشرها لاحقًا في مجلة كلاوز مان المجموعة. يُنظر:

Ibid., p. 1461.

[741←]

Benjamin, Understanding, p. 86.

[742←]



Ibid., p. 86.

[743←]

Ibid., p. 85.

[744←]

Ibid., p. 86.

[745←]

Ibid., p. 86.

[746←]

Ibid., p. 87.

[747←]

Ibid., p. 87.

[748←]

يُنظر نقد بنيامين لدوبلن في هذا الصّدد، في:

Ibid., pp. 91-93.

[749←]

يكتب بنيامين: «لا يمكن تحديد مكان المثقف، أو اختياره، إلا على أساس موقفه من عملية الإنتاج». يُنظر:

Ibid., p. 93.

[750←]

Ibid., p. 95.

[751←]

Ibid., p. 87.

[752←]

يكتب بنيامين: «إذا [...] انطوت النزعة السياسية الصحيحة لعمل من الأعمال على جودته الأدبية لأنها تشتمل على نزعته الأدبية، يمكننا التأكيد حينها على نحو أدقّ أنّ هذه النزعة الأدبية قد تنطوي على تطور تقدمي أحدثته تقنية أدبية، أو تطور رجعيّ». يُنظر:

Ibid., p. 88.

[753←]

Ibid., p. 89.

[754←]

Ibid., p. 93.

[755←]
يُنظر:

Ibid., p. 90.

[756←]

Ibid., p. 93.

[757←]
هي ليست بأي حال من الأحوال تلك الصحوة السياسية التي يطالب بها بنيامين في نقده للسريالية وفي مشروع الممرات المسقوفة.

[758←]
يلاحظ بنيامين في شذرته التي كتبها عام 1934 بعنوان «الصحيفة» أنّ «القارى مستعدّ في كل الأوقات أن يتحول إلى كاتب [...] وبوصفه خبيرًا [...] يكتسب حق الوصول إلى التأليف. [...] لم تعد القدرة الأدبية تقوم على تدريب متخصص بل تُبنى الآن على التعليم المتعدد التقنيات، وتصبح بالتالي ملكية عامة». يُنظر:

Benjamin, Selected Writings, vol. 2, pp. 741-742.

[759←]

Benjamin, Understanding, p. 95.

[760←]

Ibid., p. 93.

[761←]
يُنظر:

Walter Benjamin, One-Way Street and Other Writings, Trans. by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, Introduction by Susan Sontag (London: Verso, 1985), pp. 246-247.

[762←]

Benjamin, Illuminations, p. 233.

[763←]
هذا التصوير «عاجز الآن عن تصوير منزل أو جبل من القمامة من دون التغيير في مظهره، ناهيك عن سدّ على أحد الأنهار أو مصنع كابلات كهربائية: حيث لا يمكن للصورة أن تقول أمامهما الآن إلا «ما هذا الجمال!» [...] هكذا نجح في تحويل الفقر المدقع نفسه، من خلال تناوله في أسلوب على الموضة وكامل من الناحية التقنية، إلى موضوع للتسلية». يُنظر:

Benjamin, Understanding, pp. 94-95.

[764←]
Ibid., p. 96.

[765←]
Ibid., p. 95.

[766←]
Ibid., p. 94.

[767←]
Ibid., p. 95.

[768←]
Ibid., p. 94.

[769←]
يكتب بنيامين عن الفنان التقدمي: «لن تشغل اهتمامه المنتجات وحدها، بل تشغله دائمًا وفي الوقت نفسه وسائل الإنتاج [...]. يجب أن تكتسب منتجاته وظيفة تنظيمية إلى جانب، بل وقبل، شخصيتها من حيث هي أعمالٌ منتهية». يُنظر:

Ibid., p. 98.

[770←]
Ibid., p. 98.

[771←]
Ibid., p. 102.

[772←]
Benjamin, The Correspondence (1994), p. 350.

[773←]
يُنظر رسالة بنيامين إلى شوليم في 25 نيسان/أبريل 1930:

Benjamin: The Correspondence (1994), p. 365, and Selected Writings, vol. 2. pp. 374-377.

[774←]
أعقب عملَ «من التعليق البريختي» (نيسان/أبريل 1930) برنامجٌ إذاعيٌ بعنوان «بيرت بريخت» في 24 حزيران/يونيو 1930. يُنظر:

Benjamin, Selected Writings, vol. 2, pp. 365-371,

وتضمنت كتابات بنيامين اللاحقة حول بريخت نسختين من «ما هو المسرح الملحمي؟» (1931 و1939)؛ «دراما عائلية في المسرح الملحمي» (كانون الثاني/يناير وشباط/فبراير 1932)؛ «الأرض التي يحظّر فيها ذكر البروليتاريا» (1938)؛ «تعليقات حول قصائد كتبها بريخت» (1938-1939). يُنظر:

Benjamin: Understanding Brecht, pp. 43-74; Selected Writings, vol. 2, pp. 559-562, and Gesammelte, vol. 2, pp. 506-572.

يُنظر أيضًا «محادثات مع بريخت» (1934)، في:

Benjamin, Gesammelte, vol. 6, pp. 523-532;

»رواية القروش الثلاثة لبريخت»، في: مج 3، ص 440-449 من المصدر المذكور؛ «أوبرا القروش الثلاثة» (1937)، في ص 347-349؛ «المسرح والراديو» (أيار/مايو 1932)، يُنظر:

Benjamin: Selected Writings, vol. 2, pp. 583-586, and Gesammelte, vol. 2, pp. 773-776,

و«ملاحظة على بريخت» (1938-1939)، في:

Benjamin, Gesammelte, vol. 6, p. 540.

[775←]

أمضى بنيامين مع بريخت في سكوفسبوستراند في سفيندبورغ ثلاثة مواسم صيف: تموز/يوليو - تشرين الأول/أكتوبر 1934 وآب/أغسطس - أيلول/سبتمبر 1936 وتموز/يوليو - تشرين الأول/أكتوبر 1938.

[776←]

يُنظر:

Benjamin, Understanding, p. 81.

يدّعي بنيامين أنّ «الأفكار الفجّة تعود إلى أسرة التفكير الجدلي، ولا سيما أن هذه الأفكار لا تمثل سوى تطبيق النظرية على الممارسة وليس اعتمادها على الممارسة. فبإمكان الفعل طبعًا أن يكون بارعًا كما هي حال الفكرة. لكن على الفكرة أن تكون فجّة كي تكون مميزة وناجحة بحدّ ذاتها أثناء العمل.«

[777←]

Walter Benjamin, Aesthetics and Politics: Debates between Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno, Trans. and ed. by Ronald Taylor, Afterword by Fredric Jameson (London: Verso, 1980), p. 126.

[778←]

يلاحظ أدورنو أن «الحقيقة تنطوي على عدد لا حصر له من الوساطات التي يزدريها بريخت». يُنظر:

Ibid., p. 183.

[779←]

Ibid., p. 185.

[780←]

Ibid., p. 183.

[781←]
يُنظر:

Ibid., p. 184.

[782←]
يُنظر:

Ibid., p. 186.

[783←]

Ibid., p. 187.

[784←]

Ibid., p. 124.

[785←]

Ibid., p. 124.

[786←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 373,

رسالة من شوليم إلى بنيامين، 30 آذار /مارس 1931.

[787←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 374.

[788←]

Ibid., p. 374.

[789←]

Ibid., p. 374.

[790←]

Ibid., p. 379,

رسالة من شوليم إلى بنيامين، 6 أيار/مايو 1931.

[791←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 379.

[792←]

Ibid., p. 377,

رسالة في 17 نيسان/أبريل 1931.

[793←]
يرى بنيامين في رسالة إلى شوليم في 6 أيار/مايو 1934: «ليست شيوعيتي سوى تعبيري عن بعض التجارب التي مررت بها أثناء التفكير وخلال حياتي؛ [...] إنه تعبير بليغٌ لا عقيم عن الحقيقة التي مفادها إنّ من المحال على الصناعة الفكرية الحالية أن تستوعب تفكيري تمامًا كما يتعذر على النظام الاقتصادي الحالي أن يجعلني أحيا حياة لائقة؛ [...] ويمثل المحاولة الواضحة والمعقولة من جانب إنسان محروم بشكلٍ كاملٍ أو شبه كامل من أي وسيلة من وسائل الإنتاج يمكن أن يعلن من خلالها عن حقه في امتلاكها، أكان ذلك في تفكيره أو في حياته». يُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 439.

[794←]
يُنظر رسالة بنيامين في 20 تشرين الأول/أكتوبر 1933 إلى كيتي - ماركس شتاينشنايدر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 430.

[795←]
في رسالة إلى شوليم في 20 تموز/يوليو 1931، يكتب بنيامين عن تجربة بريخت «إنها أول مقالات [...] أناصرها بصفتي ناقدًا من دون تحفظ (علنيّ). ذلك أنّ جزءًا من تطوري في السنوات القليلة الأخيرة يعود إلى مواجهتي معها، كما يعود إلى ما تمنحه، بصرامة تفوق صرامة سواها، من نظرة ثاقبة في السياق الثقافي الذي ينجز أشخاصٌ مثلي أعمالهم فيه ضمن هذا البلد». يُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 380.

[796←]
في رسالة إلى شوليم في 17 نيسان/أبريل 1931، يلاحظ بنيامين: «أين توجد قاعدتي الإنتاجية؟ إنها تقع في برلين الغربية ولا يساورني أدنى شكّ حول هذا الأمر، بل غرب برلين الغربية إذا أردت. ولا تشكّل الحضارة المتقدمة والثقافة «الحديثة» جزءًا من وسائل الراحة الخاصة بي فحسب، بل هي جزئيًّا وسائل إنتاجي كذلك». يُنظر:

Ibid., p. 377.

[797←]

Ibid., p. 378.

[798←]

Ibid., p. 378.

[799←]

Ibid., p. 443.

[800←]
كانت «محاضرة» بنيامين موضوع نقاشاته الأولى مع بريخت في صيف عام 1934. يُنظر:

Benjamin, Understanding, p. 105.

[801←]

Ibid., p. 98.

[802←]

Ibid., p. 2.

[803←]

وهي الجزء الذي تعزف فيه الفرقة الموسيقية ويشغل عادة الجزء الأمامي من المسرح، ويكون منخفضًا أكثر من خشبته كي لا يحجب رؤية أولئك الذين يؤدّون العرض. (المترجم)

[804←]

Ibid., p. 1.

[805←]

يكتب بنيامين: «تستمرّ كتابة ضروب التراجيديا والأوبرا [...] لجهاز أكل عليه الدّهر وشرب». يُنظر:

Ibid., p. 1.

[806←]

Ibid., p. 20.

[807←]

Ibid., p. 98.

[808←]

Ibid., p. 1.

[809←]

Benjamin, One-Way Street, p. 191.

[810←]

Ibid., p. 183.

[811←]

Benjamin, Selected Writings, vol. 2, p. 4.

[812←]

يعلق بنيامين قائلًا «المسرح الملحمي [...] لا ينفكّ يستمدّ وعيًا حيًّا ومُثمرًا من حقيقة أنه مسرح». يُنظر:

Benjamin, Understanding, p. 4.

[813←]

يلاحظ بنيامين «لدى تخيّلنا ما يعنيه 'التظاهر بالتمثيل' نصل إلى أقرب فهمٍ لما يدور حوله المسرح الملحمي».
يُنظر:

Ibid., p. 21.

[814←]
Ibid., p. 2.

[815←]
Ibid., p. 99.

[816←]
Ibid., p. 99.

[817←]
Ibid., p. 3.

[818←]
Ibid., p. 3.

[819←]
Ibid., pp. 3-4.

[820←]
Ibid., p. 5.

[821←]
Ibid., pp. 4-5.

[822←]
يُنظر «مساعدة تقنية»:

Benjamin, One-Way Street, p. 95.

[823←]
WalterBenjamin, The Origin of German Tragic Drama, Trans. by John Osbourne, Introduction by George Steiner (London: verso, 1985), p. 29.

[824←]
Benjamin, One-Way Street, p. 48.

[825←]
Ibid., p. 89.

[826←]

Benjamin, Understanding, p. 19.

[827←]

يلاحظ بنيامين أنّ «اقتباس أحد النصوص يعني اعتراض سياقه». يُنظر:

Ibid., p. 19.

[828←]

Benjamin, One-Way Street, p. 95.

[829←]

Benjamin, Understanding, p. 19.

[830←]

Ibid., p. 99.

[831←]

Ibid., p. 8.

[832←]

Ibid., p. 18.

[833←]

Ibid., p. 12.

[834←]

Benjamin, One-Way Street, p. 100.

[835←]

Benjamin, Understanding, p. 13.

[836←]

Ibid., p. 15.

[837←]

Ibid., p. 18,

ليس الجمهور وحده من يمتنع عن التعاطف، بل يتبنّى الممثلون أنفسهم موقفًا نقديًّا من الشخصيات التي يؤدّون أدوارها. فلا مكان للتمثيل المنهجي في المسرح الملحمي. يُنظر:

Ibid., p. 40.

[838←]

Ibid., pp. 15-16.

[839←]

Ibid., p. 25.

[840←]

يكتب بنيامين: «مثلما تعجّ ملاعبنا الرياضية بالخبراء، كذلك يمكن أن يكون لدينا قريبًا جدًّا مسرحًا مليئًا بالخبراء». يُنظر:

Ibid., p. 4.

[841←]

Ibid., p. 4.

[842←]

مع ظهور المسرح الملحمي، «لم يعد الناقد كما نعرفه اليوم متقدمًا على الجمهور بل يجد نفسه بعيدًا وراءه». يُنظر:

Ibid., p. 10.

[843←]

يكتب بنيامين: «تصيب الناقد مصيبة مزدوجة: تتكشف طبيعته بصفته عميلًا من جهة، وتخسر قيمتها في الوقت نفسه من جهة أخرى». يُنظر:

Ibid., p. 10.

[844←]

Ibid., p. 101.

[845←]

Ibid., p. 6.

[846←]

يتناقض مطلب أدورنو فهمًا معقّدًا لابتكارات «الفنّ المستقل» التقنية تناقضًا ملحوظًا مع فشله الاعتراف بتلك الابتكارات الخاصة بالمسرح الملحمي أو رفضه لها. ربما يكون «المزيد من الديالكتيك» لطّف حدة نقده لبريخت.

[847←]

Ibid., p. 99.

[848←]

يرى بنيامين أن «المسرح الملحمي يواصل تقدّمه بشكلٍ متقطّع، في أسلوب يمكن مقارنته بالصور على شريط سينمائي لأحد الأفلام». يُنظر:

Ibid., p. 21.

[849←]

Benjamin, Selected Writings, vol. 2, pp. 583-586.

[850←]

Ibid., p. 584.

[851←]

الجستوس (gestus): مصطلح يشير إلى تقنية تمثيل طوّرها بريخت في مسرحه تتخطّى الإيماءات والحركات الجسدية إلى الإشارات التي تدلّ على العلاقات والحالات في المجتمع، والمنبت الاجتماعي للشخصية وموقعها في البنية الاقتصادية والاجتماعية. (المترجم)

[852←]

Ibid., vol. 2, pp. 584-585.

[853←]

Benjamin, Understanding, p. 6.

[854←]

لم يكن بنيامين أول كاتب يستكشف وسائل الإعلام هذه من بين كتاب مدرسة فرانكفورت. حيث كتب سيغفريد كراكاور مقالة حول التصوير عام 1927. يُنظر:

Siegfried Kracauer, The Mass Ornament: Weimar Essays (Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1995), pp. 47-63,

وحوالى السبعمائة نصّ عن الأفلام والسينما بين عامي 1920 و1933 لصالح صحيفة فرانكفورت، ومن ضمنها عددٌ من مراجعات الأفلام، ودراسات الأنواع السينمائية وتأملات في نقد الأفلام والجمهور السينمائي، وبحوث واسعة عن مكان السينما في ثقافة فايمر الشعبية. يُنظر «مقدّمة» ميريام هانسن لكتاب:

Siegfried Kracauer, Theory of Film: The Redemption of Physical Reality (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997; [1960]), p. x.

يُنظر:

Kracauer, The Mass Ornament, pp. 279-328,

ويُنظر أيضًا كتاباته المجموعة عام 1947 حول السينما:

Siegfried Kracauer, From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1947).

[855←]

«العمل الفني في عصر إعادة إنتاجه التقني» هو ترجمة أدق لعنوان بنيامين:

«Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.»

[856←]

يكتب بريخت حول مقالة «العمل الفني» في 25 تموز/يوليو 1938: «كل شيء فيها تصوّفٌ، بينما موقف العمل هو معاداة التصوّف. إن تكييف التصوّر المادي للتاريخ بهذا الشكل هو أمر مخيفٌ جدًّا». يُنظر:

Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Ed. by Rolf Tiedemann et al. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974; Taschenbuch Ausgabe, 1991), vol. 1, p. 1082,

ورفضت مجلة الكلمة Das Wort))، التي يشترك بريخت في تحريرها، نشر مقالة بنيامين. يُنظر:

Richard Wolin, Walter Benjamin: An Aesthetics of Redemption (New York: Columbia University Press, 1982), p. 141.

[857←]

Walter Benjamin, Understanding Brecht, Trans. by Anna Bostock, Introduction by Stanley Mitchell (London: Verso, 1983), p. 27.

[858←]

ينبغي ألّا نتفاجأ عندما نعلم أن بنيامين عمل في الإذاعة؛ فكثيرون من زملائه، سبقوه في ذلك، مثل أدورنو وهيسل وبريخت وكراكاور، كما قدمت زوجته دورا سلسلة من البرامج الإذاعية لراديو المرأة عام 1928، كما تشير شيلر لرغ:

Sabine Schiller-Lerg, Walter Benjamin in der Rundfunk (Munich: K. G. Verlagm, 1984), p. 48.

[859←]

لقراءة قائمة كاملة بالتواريخ الإذاعية، يُنظر:

Ibid., pp. 538-539.

[860←]

يُنظر:

Jeffrey Mehlman, Walter Benjamin for Children: An Essay on his Radio Years (Chicago and London: University of Chicago Press, 1993), pp. 1-2.

[861←]

برنامج «ساعة الصغار(Jugendstunde) « في راديو الساعة أ. ج. برلين، وبرنامج «ساعة للصغار(Stunde « der Jugend) في إذاعة جنوب غرب ألمانيا في فرانكفورت على ماين.

[862←]

يُنظر:

Schiller-Lerg, p. 13.

احتوى أرشيف بنيامين السابق في أكاديمية الفنون على نسخة مؤلفة من اثني عشرة صفحة مطبوعة على الآلة الكاتبة من «أسئلة وأطروحات» (Questions und Theses) «مؤرخة في كانون الثاني/يناير 1938) أرسلها أدورنو إلى بنيامين:

Walter Benjamin, Theodor W. Adorno - Walter Benjamin: The Complete Correspondence 1928-1940 (Cambridge: Polity, 1999), folder 41, pp. 49-61.

ويشار إلى هذا النص بوصفه «عرضًا» في رسالة أدورنو، 1 شباط/فبراير 1938. يُنظر أيضًا جواب بنيامين، 11 شباط/فبراير 1938:

Ibid., pp. 235-238.

[863←]

يلاحظ ميلمان «جمعها اللامناسب بصورة غريبة تحت شعار التنوير»، يُنظر:

Mehlman, p. 1.

[864←]

إلى جانب «المسرح والراديو». يُنظر:

Walter Benjamin, Selected Writings, Ed. by Marcus Bullock et al. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996-1999), vol. 2, pp. 583-586,

وكتب بنيامين مجموعة كبيرة من الشذرات حول دور الراديو وطابعه: «محادثة مع إرنست شون(Gespräch mit Ernst Schoen) » في عام 1929:

Benjamin, Gesammelte, vol. 4, pp. 548-551,

و«نماذج سمع(Hörmodelle) » في عام 1931 (ص 628 من المصدر المذكور)،

و«نوعان من الشعبية(Zweierlei Volkstümlichkeit) » في عام 1932 (ص 671-673)، و«موقف من الإذاعة(Situation im Rundfunk »)،

Benjamin, Gesammelte vol. 2, p. 1505,

و«تأملات في الراديو.(Reflections on Radio) » يُنظر:

Benjamin, Selected Writings, vol. 2, pp. 543-544,

وكلاهما كتبا قرابة عام 1931.

[865←]

Walter Benjamin, The Correspondence of Walter Benjamin, Ed. and Annotated by Gershom Scholem and Theodor Adorno, Trans. by Manfred Jacobson and Evelyn Jacobson, Foreword by Gershom Scholem (Chicago and London: University of Chicago Press, 1994), pp. 403-404,

يُنظر أيضًا رسالة بنيامين إلى شوليم في 18 أيلول/سبتمبر 1929 (ص 356 من المصدر المذكور).

[866←]

يتّخذ بنيامين عمومًا «موقفًا سلبيًا من معظم الأعمال التي قام بها لكسب المال. إلا أن أغلبية هذه الأعمال تنطوي على رواسب من من طريقته الأصلية في الرؤية بلا شكّ». يُنظر:

Ibid., p. 404.

[867←]
تتضمن هذه النصوص، على سبيل المثال، «ديالكتيك برلين Berlin Dialect»، و«تجارة الشارع والسوق في برلين القديمة والجديدة Street Trade and Market in Old and New Berlin»، و«مسرح دمى برلين Berlin Puppet Theatre»، و«برلين الشيطانية Daemonic Berlin»، و«حملات ألعاب برلين الجزء الأول والجزء الثاني Berlin Toy Expeditions I and II»، و«بورسينغ Borsig»، و«مبانٍ سكنية Tenement Buildings».

[868←]
كان برنامج بنيامين الأخير الذي أذيع في 29 كانون الثاني/يناير 1933 هو سلسلة من المقتطفات المأخوذة من عمل «طفولة برلينية» الذي لم يكن قد نشر بعد. يُنظر:

Schiller-Lerg, pp. 302-303.

[869←]

Ibid., p. 9.

[870←]
كتب أدورنو وهوركهايمر: «أصبح الراديو الناطق العالمي بلسان الفوهرر [...] عَرِفَ الاشتراكيون القوميون أنّ اللاسلكي أعطى شكلًا لقضيتهم تمامًا كما فعلت الآلة الطابعة مع الإصلاح الديني [...] إنّ النزعة المتأصلة في الراديو هي جعل كلمة المتحدث، الوصية الزائفة، أمرًا مطلقًا». يُنظر:

Theodor Adorno and Max Horkheimer, Dialectic of Enlightenment (London: Verso, 1986), p. 159.

[871←]

Benjamin, Selected Writings, vol. 2, p. 584.

[872←]

Benjamin, Gesammelte, vol. 4, p. 548.

[873←]

Ibid., p. 549.

[874←]

Ibid., p. 549.

[875←]
المسرح الملحمي «يستبدل التمرين بالثقافة، وتشكيل الجماعة بالإلهاء»، يُنظر:

Benjamin, Selected Writings, vol. 2, p. 585.

[876←]
ترى شيلر لرغ أن «تعليم المستمع كان مفهوم بنيامين التعليمي، لا بمعنى تناقل المعرفة الذي لا يمكنه إلا أن يعزز الانقسام في التعليم، بل بوصفه قوة موجِّهة نحو معرفة المستمع نفسها وخبرته، فحيث يكون المستمع في وضع يمكنه فيه تقويم كل تمثيل للواقع وتمحيصه مقارنة بموقفه هو نفسه، يكون أيضًا في موقف يمكنه فيه توجيه نفسه في المجتمع وتنظيمها»، في:

Klaus Doderer (ed.), Walter Benjamin und die Kinderliteratur (Weinheim and Munich: Juventa Verlag, 1988), p. 107.

[877←]
في:

Ibid., p. 108.

[878←]
لنقاش مطوّل حول هذه المسرحية والفرق بين نسختي فرانكفورت وكولونيا، يُنظر:

Schiller-Lerg, pp. 252-269.

[879←]
يُنظر:

Ibid., p. 252, and Müller, in: Doderer, p. 119.

كما أن بنيامين لفت انتباه شوليم إلى هذا النص في رسالة مؤرخة بـ 22 نيسان/أبريل 1932:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 391.

[880←]
كما يشير مولر، فإن هذا الاسم السخيف هو نوعٌ من السخرية من مهنته: فكلمة (Maulschmidt) قريبة من كلمة (mouthsmith) وتعني الثرثار»، في:

Doderer, p. 118.

[881←]
يخلق بنيامين، كما يرى مولر، «كاسبرل حديث!» «لم تعد صراعاته ضدّ الشيطان أو المشعوذ أو السارق أو التمساح، بل تصبح معركته ضد خيانة التكنولوجيا في «الأزمنة الحديثة»، التي لا يفهمها إلا قليلًا كما هي حال المستمع البشري»، في:

Ibid., p. 118.

[882←]
يُنظر:

Müller, in: Doderer, p. 116.

[883←]
ثمة نسخة موجزة من المسرحية تحمل عنوانًا مناسبًا هو «كاسبرل والإذاعة، قصة وضوضاء» (Kasperl und der Rundfunk, eine Geschichte mit Lärm). يُنظر:

Schiller-Lerg, p. 254.

[884←]
يُنظر:

Müller, in: Doderer, p. 116.

[885←]
هكذا، يصنع بنيامين في هذه المسرحية «تأثيرًا صوتيًّا» من أي «ضرورة بصرية». يُنظر:

Ibid., p. 118.

[886←]
جرى تشجيع مشاركة الأطفال المستمعين الفعالة، كما توضح الملاحظات البرنامجية لـ جعجعة حول كاسبرل: «تنطوي تجارب كاسبرل في الراديو، كما يوحي العنوان، على الصخب والضجة. وكان على الأطفال أن يخمّنوا منشأ الأصوات التي يسمعونها ويشاركوا آراءهم مع راديو جنوب غرب ألمانيا»، ذكر في:

Schiller-Lerg, p. 255.

[887←]

Benjamin, Selected Writings, vol. 2, p. 543.

[888←]
Walter Benjamin, Illuminations, Ed. and with Introduction by Hannah Arendt, Trans. by Harry Zohn (London: Fontana, 1973), p. 222.

[889←]
Ibid., p. 223.

[890←]
يُنظر:

Benjamin, Selected Writings, p. 544.

[891←]
Benjamin, The Correspondence (1994), p. 361.

[892←]
Mehlman, p. 3.

[893←]

Ibid., p. 5.

[894←]
يقتبس ميلمان هنا فهمَ بنيامين نفسه للألعاب: «في الأصل، كان الصّناع ينتجون الألعاب، على نحو جانبي، وفي سياق عملهم، على شكل نسخٍ مصغرة من أغراض الحياة اليومية». يُنظر:

Ibid., p. 4.

[895←]
Ibid. p. 37.

[896←]
Ibid., p. 4.

[897←]
وبالتالي، فإن برامج بنيامين الإذاعية الموجَّهة للأطفال «قوية من الجانب التحليلي مثل أي شيء تنطوي عليه ما يتردد المرء في تسميتها بكتاباته 'الخاصة بالكبار.'» يُنظر:

Ibid., p. 2.

[898←]
يُنظر:

Ibid., pp. 7-12.

[899←]
Mehlman, p. 42.

[900←]
أجرى شوليم نقاشًا حول تسِفي مع بنيامين في عام 1927. يُنظر:

Ibid., pp. 40-41.

[901←]
Ibid., p. 46.

[902←]
Ibid., p. 69.

[903←]
يُنظر:

Walter Benjamin, The Arcades Project, Trans. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999), f°,2, pp. 881-882.

[904←]

Mehlman, p. 69.

[905←]

Benjamin, Illuminations, p. 117.

[906←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 385.

رسالة إلى شوليم، 28 تشرين الأول/أكتوبر 1931.

[907←]

يُنظر:

Benjamin, The Arcades, pp. 671-692.

[908←]

Mary Price, The Photograph: A Strange Confined Space (Stanford, CA: Stanford University Press, 1994), pp. 38-39.

[909←]

Walter Benjamin, One-Way Street and Other Writings, Trans. by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, Introduction by Susan Sontag (London: Verso, 1985), p. 241,

كتاب عن بدايات التصوير كتبه هيلموث بوسيرت وهينريش غاتمان (1930)، ودراسة عن ديفيد أوكتافيوس هيل كتبها هينريش شوارتس (1931)، وكتاب لكارل بلوسفيلدت بعنوان أشكال الفن في الطبيعة: صور نباتات (Urformen der Kunst. Photographische Planzenbilder) (1931)، وكتاب يوجين آتغيت صور الضوء (Lichtbilder) (1931)، وكتاب أوغست ساندر وجه عصرنا (Das Antlitz der Zeit) (1930).

[910←]

Benjamin, Illuminations, pp. 228-229.

[911←]

Benjamin, One-Way Street, p. 241.

[912←]

Benjamin, Illuminations, p. 229.

[913←]

Benjamin, One-Way Street, pp. 241-242.

[914←]

Benjamin, Illuminations, p. 230.

[915←]

Benjamin, Illuminations, p. 230.

لم يكن هذا رأي فرفل وحده؛ إذ يشير كراكاور في عمله «التاريخ النفسي» حول السينما الألمانية إلى أنّ لوكاتش الشاب نفسه «كتب في عام 1913 أنه يجد الفيلم معادلًا للقصة الخرافية والحلم»:

Kracauer, From Caligari to Hitler, p. 28.

[916←]

Benjamin, Illuminations, p. 238.

[917←]

Benjamin, One-Way Street, p. 243.

[918←]

يرى بنيامين أنّ «الكاميرا تعرّفنا على البصريات اللاواعية مثلما يعرّفنا التحليل النفسي على الدوافع اللاواعية». يُنظر:

Benjamin, Illuminations, p. 239.

[919←]

Ibid., p. 237.

[920←]

Benjamin, One-Way Street, p. 243.

[921←]

كتب النحات أوغست رودين:'» يبدو الناس في الصور الفوتوغرافية متجمدين فجأة في الجوّ، رغم أنّ الصورة التقطت وهم في أوج حركتهم: وذلك لأن كل جزء من أجسادهم يعاد إنتاجه خلال عشرين أو أربعين جزءًا من الثانية نفسها، وبذلك لا يكون هناك انكشاف تدريجي للحركة كما هي الحال في الفنّ.«' ذُكر في:

Paul Virilio, The Vision Machine (London: British Film Institute, 1994), p. 1.

[922←]

يشير بنيامين في مقالة «العمل الفني» إلى أنّ دقة السينما وتفكيكها الفعل إلى وحدات قابلة للتحليل يفيدان في «تعزيز التغلغل المشترك بين الفن والعلم [...] وسيكون إظهار التطابق بين الاستخدامات الفنية والعلمية للتصوير، التي كانت منفصلة قبل الآن، إحدى وظائف السينما الثورية». يُنظر:

Benjamin, Illuminations, p. 238.

[923←]

Ibid., p. 237.

[924←]
يلاحظ بنيامين كيف أنّ التقاط سلسلة من الصور على فترات منتظمة يُستخدم في إعادة خلق تأثير الحركة في التصوير الزمني .(chronophotography) يُنظر:

Benjamin, The Arcades, Y7a,l, p. 686.

[925←]
يذكر كراكاور في مقالته حول التصوير عام 1927 نقطة مشابهة. فهو يقارن بين الصور المحفوظة في الذاكرة - وهي صور تعجّ بالمعنى والدلالة على اعتبار أنّ كلّ ما هو تافه قد أُسقط منها - مع تلك الصور الفوتوغرافية، التي لا تفرّق بين المهم والعرضي. هكذا يرى كراكاور: «من منظور الذاكرة، تبدو الصورة مثل خليط يتكوّن نصفه من نفايات». يُنظر:

Kracauer, The Mass Ornament, p. 51,

وهذه النفايات هي بالتحديد ما فتن بنيامين أولًا ثم رولان بارت لاحقًا. يُنظر:

Roland Barthes, Camera Lucida (London: Vintage,1993).

[926←]

Benjamin, One-Way Street, p. 243,

وتعبّر مجموعة بلوسفيلدت من صور النباتات عن قوة التكبير هذه (ص 244) إذ تجسد هذه الصور «التطابق بين الاستخدامات الفنية والعلمية للتصوير» الذي يُشار إليه في مقالة «العمل الفني» (ص 238).

[927←]
يلاحظ كراكاور أن الصورة تقدم «جردً عامًّا»، و«بيانًا شاملًا لكل المظاهر التي توجد في الفضاء» في لحظة معينة. يُنظر:

Kracauer, The Mass Ornament, p. 61.

[928←]

Benjamin, One-Way Street, pp. 242-243.

[929←]

Ibid., p. 243.

[930←]
يقتبس بنيامين من داوثيندي قوله:’» إننا [...] نؤمن أن الوجوه الصغيرة في الصور بإمكانها رؤيتنا، وكان الجميع متأثرين كل التأثر بالوضوح غير المعتاد والحقيقة غير المألوفة في طبيعة الصور الديجيريّة الأولى.«‘ يُنظر:

Ibid., p. 244.

[931←]

Ibid., p. 247.

[932←]

يرى بنيامين أن «الإجراء نفسه جعل الموضوع يركز حياته في اللحظة بدلًا من الإسراع في تجاوزها». يُنظر:

Ibid., p. 245,

غير أنه أصرّ لاحقًا على أن الهالة «لا يمكن أن تكون نتاج كاميرا بدائية بأي حال من الأحوال» (ص 248).

[933←]

يلاحظ بنيامين أن «كل شيء يتعلق بهذه الصور القديمة بُني ليعمّر طويلًا، [...] وللثنيات على ملابس الناس سمة ثنيات باقية على الدوام». يُنظر:

Ibid., p. 245.

[934←]

Benjamin, Illuminations, p. 228.

[935←]

يُنظر:

Price, p. 48.

[936←]

Benjamin, One-Way Street, p. 248.

[937←]

Ibid., p. 250.

[938←]

من خلال وصفه صورة لكافكا عندما كان صبيًّا في السادسة من عمره، وهو يحمل قبعة عريضة الحواف ورمحًا، يشير بنيامين إلى أن أدوات الزينة التافهة هذه كانت لتطغى على هالة الموضوع لولا «نظرة الصبي الحزينة للغاية». يُنظر:

Ibid., p. 247.

[939←]

يكتب بنيامين في «بعض الموضوعات عند بودلير»: «تستند تجربة الهالة على تحويل استجابة مشتركة في العلاقات الإنسانية إلى العلاقة بين الموضوع الجامد أو الطبيعي والإنسان؛ ذلك أن الشخص الذي ننظر إليه، أو الذي يشعر أن أحدًا ما ينظر إليه، تجده ينظر إلينا في المقابل. ولكي ندرك هالة موضوع ننظر إليه يعني أن نلصق به قدرة النظر إلينا في المقابل». يُنظر:

Walter Benjamin, Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism, Trans. by Harry Zohn (London: Verso, 1983), p. 148.

[940←]

Benjamin, Illuminations, p. 228.

[941←]

Benjamin, One-Way Street, p. 246.

[942←]

Ibid., p. 246.

[943←]

نسبة إلى سكّان منطقة تيرول قديمًا في أوروبا الذي يشتهرون بأزيائهم المميزة، ومن بينها قبعة خضراء مدورة الحواف ولها ريشة. (المترجم)

[944←]

Ibid., p. 246.

[945←]

Ibid., p. 248.

[946←]

Ibid., p. 250.

[947←]

Ibid., pp. 249-250.

[948←]

Ibid., p. 250.

[949←]

Ibid., pp. 250-251.

[950←]

Ibid., p. 250.

[951←]

Benjamin, Illuminations, p. 226.

[952←]

يلاحظ بنيامين: «جميع هذه الصور، تقريبًا، فارغة على نحوٍ يثير الدهشة». يُنظر:

Benjamin, One-Way Street, p. 251.

[953←]

Ibid., p. 249.

[954←]

Ibid., p. 251.

[955←]

Ibid., p. 241.

[956←]

يجد بنيامين الحساسية نفسها في عمل المصور الألماني أوغست ساندر، الذي تشكل صور الوجوه التي التقطها لا كتاب صور، بل «دليلًا تدريبيًّا». يُنظر:

Ibid., p. 252.

[957←]

Benjamin, Illuminations, p. 228.

[958←]

Benjamin, One-Way Street, p. 256.

[959←]

يرى بنيامين أن «تقريب الأشياء إلينا، أو إلى جموع الجماهير، ليس إلا ميلًا عاطفيًّا في أيامنا هذه بقدر ما هو تغلّبٌ على كل ما هو فريد في كل موقف عن طريق إعادة إنتاجه. حيث تصبح الحاجة كل يوم إلى امتلاك الموضوع بشكلٍ مقرب على شكل صورة، أو نسخة، حاجة ملحّة». يُنظر:

Ibid., p. 250.

[960←]

Benjamin, Understanding, p. 95.

[961←]

تقتبس ميريام هانسن من نوربرت بولتز تقويمه لكتابات كراكاور السينمائية على اعتبار أنها:'» أنقاض جميلة في المشهد الفلسفي.«' يُنظر:

Kracauer, Theory of Film, p. viii,

وترى هانسن أن بولتز يوسع من وصفه ليشمل «النظرية السينمائية» الخاصة ببنيامين كذلك. وهذا أمر مفاجئ بالنظر إلى مستوى الاهتمام الحالي بمقالة «العمل الفني». لكن، مرة أخرى، ربما يكثر التردد على بعض «الأنقاض الجميلة» أكثر من أماكن غيرها.

[962←]

في رسالة إلى فيرنر كرافت في 17 كانون الأول/ديسمبر 1935، ينفي بنيامين صراحة أي ارتباط من ناحية الموضوعات بين المقالة ومشروع الممرات المسقوفة، ثم يقول: «أما من الناحية المنهجية، فثمة رابطٌ وثيقٌ بين الاثنين، حيث إن محلّ العصريّة، في الموضوعات التي سيجري تقديم تاريخها، يجب تحديده بكلّ دقة قبل الشروع بأي عمل تاريخي، ولا سيما العمل الذي يزعم أنه كتب من منظور المادية التاريخية». يُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 517.

[963←]

Ibid., p. 509.

[964←]

Ibid., p. 509.

[965←]

يرى بنيامين في رسالة إلى شوليم في 24 تشرين الأول/أكتوبر 1935 أنّ «هذه التأملات ترسّخ تاريخ فن القرن التاسع عشر من خلال إدراك موقفها كما نختبره نحن في الوقت الرّاهن». يُنظر:

Ibid., p. 514.

[966←]

يرى بنيامين في رسالة إلى شوليم في 3 أيار/مايو عام 1936 أنّ «مقالة العمل الفني تتناول المشروع الرئيس بشكل سطحي فحسب، لكنها تشير إلى نقطة تلاشي بعض بحوثها». يُنظر:

Ibid., pp. 527-528.

[967←]

Benjamin, The Arcades, N11,4, p. 476.

[968←]

يقتبس فيرنر فُلد من مقالة كتبها كينزي في التيّار بين عامي 1911-1912: «إنّ سايكولوجية الانتصار السينمائي هي سايكولوجية متروبوليّة». يُنظر:

Werner Fuld, Walter Benjamin: Eine Biographie (Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 1990), p. 250.

[969←]

لنقاش عن السينما الباكرة والمدينة، يُنظر:

Weihsmann في:

François Penz and Maureen Thomas (eds.), Cinema and Architecture (London: British Film Institute, 1997), pp. 8-27.

[970←]

يُنظر:

Benjamin, One-Way Street, p. 179.

[971←]

يرى بنيامين أنّ «السينما وحدها تتحكم بالمقاربات البصرية لجوهر المدينة». يُنظر:

Ibid., p. 298.

[972←]

Benjamin, Illuminations, p. 238.

[973←]

Ibid., p. 225.

[974←]

Ibid., p. 224.

[975←]

Ibid., p. 245.

[976←]

Ibid., p. 225.

[977←]

Ibid., p. 222.

[978←]

Benjamin, The Arcades, M16a, p. 477.

[979←]

يلاحظ بنيامين أنّ قيمة العمل الفني العقيدية نبعت، ولا تزال تنبع، من قدرته على الهروب من عالم الإدراك الدنيوي إلى حدّ كبير. ويكتب: «ستبدو القيمة العقيدية اليوم أنها تتطلب أن يبقى العمل الفني مخبوءًا». يُنظر:

Benjamin, Illuminations, p. 227.

[980←]

يكتب أدورنو عن هذا التطابق بين الهالة والرمز في رسالته إلى بنيامين في 18 آذار/مارس عام 1936. يُنظر:

Walter Benjamin Aesthetics and Politics: Debates, between Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno, Trans. and ed. by Ronald Taylor, Afterword by Fredric Jameson (London: Verso, 1980), p. 121.

[981←]

Adorno, in: Ibid., p. 120.

[982←]

يُنظر:

Benjamin, Illuminations, pp. 225-226.

[983←]

Benjamin, One-Way Street, p. 243.

[984←]

Benjamin, Illuminations, p. 226.

[985←]

Ibid., p. 226.

[986←]

Benjamin, Aesthetics and Politics, p. 121.

[987←]

Ibid., pp. 120-126.

[988←]

إذا كان أدورنو يؤيد فعلًا معالجة العمل الفني المستقل بوصفه صورة أُمنية، فذلك سيكون أمرًا يثير السخرية إذا ما نظرنا إلى نقده لهذه الفكرة في عرض بنيامين عام 1935. وثمة تناظر مثير للاهتمام بلا شك بين مقولات بنيامين حول الهالة والأثر ومقولاته حول الصنمية السلعية والتقادم. فالإنسان أمام الهالة يكون خانعًا لسحر الشيء تمامًا كما يكون أمام الغرض الصنميّ. وتغدو التميمة التصنيمية في السلعة التي عفّى عليها الزمن غير صالحة، فنواجه البقايا مباشرة، أي ما تبقّى من مضمون حقيقة الشيء من حيث هو حطام. هل يمكن القول إذن إنّ الهالة ما هي سوى الطابع الصنمي للعمل الفني؟ إنها لفكرة مغرية، لكن ثمة تعقيدات مهمة هنا؛ فإنتاج السّلع وإعادة إنتاجها صناعيًّا في ظل الرأسمالية هما أساس طابعها الصنمي. ومع ذلك، فإنّ هذه العمليات هي ما تقود إلى فناء الهالة.

[989←]

Ibid., p. 124.

[990←]

Ibid., p. 121.

[991←]

Ibid., p. 124.

[992←]

Benjamin, Illuminations, p. 223.

[993←]

Ibid., p. 220.

[994←]

Ibid., p. 223.

[995←]

Ibid., pp. 226-227.

[996←]

Ibid., p. 226.

[997←]

Ibid., p. 235.

[998←]

يُنظر:

Benjamin, Aesthetics and Politics, p. 124.

[999←]

Ibid., pp. 121-122.

[1000←]

كما يلاحظ كراكاور:

Kracauer, From Caligari to Hitler, pp. 35-39,

تأسست استديوهات السينما الألمانية عام 1917 بناء على مطلب السلطات الألمانية الإمبراطورية لغرض واضح هو إنتاج أفلام دعائية للمجهود الحربي. يُنظر أيضًا:

Kracauer, The Mass Ornament, p. 382, n. 2,

ولقراءة وصف كراكاور لمجموعة الاستديوهات الألمانية، يُنظر نصه الذي كتبه في عام 1926 «عالم كاليكو: مدينة استديوهات السينما الألمانية في نيوبابلسبرغ»، في ص 281-288 من المصدر المذكور.

[1001←]

Benjamin, Aesthetics and Politics, p. 124.

[1002←]

يذكر بنيامين فيلم فيرتوف ثلاث أغنيات عن لينين في مقالة «العمل الفني»، يُنظر:

Benjamin, Illuminations, p. 233.

لكنه لا يشير إلى فيلمه المشهور عام 1929 الرجل ذو الكاميرا، وهو فيلم يمثل خلاصة مطالب بنيامين الجمالية والسياسية. كما يحدد كراكاور فرقًا مهمًّا بين تقنيات المونتاج التي وظّفها فيرتوف في فيلمه وتلك التقنيات التي استخدمها فالتر روتمان في فيلمه عام 1927 برلين: سيمفونية مدينة عظيمة، وذلك من حيث المضمون والسياق والإيقاع. ويشكل دفاع كراكاور عن الحماسة الثورية التي صبغت رؤية فيرتوف لموسكو، ورفضه ما دعاه مجرد تكرارٍ للتفاهات والإيقاعات الميكانيكية الخاصة ببرلين الرأسمالية، يشكّل نظيرًا لافتًا لتأييد بنيامين للمونتاج التصويري ونقده للصحافة التصويرية، حيث يتغاضى فهم بنيامين غير المتمايز على ما يبدو للمونتاج السينمائي عن مثل هذه الفروقات التقنية (والسياسية) الصغيرة ولكن المهمة. يُنظر:

Kracauer, From Caligari to Hitler, pp. 182-188.

[1003←]

Benjamin, Illuminations, p. 234.

[1004←]

Ibid., p. 233.

[1005←]

Benjamin, Illuminations, p. 230.

[1006←]

يُنظر:

Ibid., p. 232.

[1007←]

Ibid., p. 230.

[1008←]

Ibid., p. 230.

[1009←]

Ibid., p. 231.

[1010←]

Ibid., p. 230.

[1011←]

Ibid., p. 230.

[1012←]

استخدم كراكاور أيضًا هذا المصطلح في ما يتعلق بالسينما. ويُظهر كراكاور في شذرته «عبادة الإلهاء: حول القصور في صورة برلين» ردة فعل متباينة حول هذه الظاهرة. من ناحية أولى، يمثل الإلهاء بالنسبة إلى كراكاور، كما هو بالنسبة إلى بنيامين، قطيعة حاسمة مع الأشكال الثقافية التقليدية التي عفّى عليها الزمن، وينطوي على معنى جديد من التشظي الإدراكي بالتماشي مع التجربة الحديثة. ومن ناحية أخرى، الإلهاء هو أيضًا شكلٌ من أشكال التعويض العاطفي والأيديولوجي للشرط «المتشرد» روحيًّا والذي جُعل بيروقراطيًا ويعانيه الجمهور الجديد من عمال المتروبول ذوي الياقات البيضاء. يُنظر:

Siegfried Kracauer: The Mass Ornament, p. 23, 323-328, and The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany (London: Verso, 1998), pp. 13, 94.

[1013←]

يُنظر:

Benjamin, Illuminations, p. 240.

[1014←]

Ibid., p. 240.

[1015←]

يكتب بنيامين أنّ «عمل الدادائيين الفني أصبح مدفع قذائف؛ يضرب المشاهد مثل رصاصة، وكأنه أمر يحدث معه حقًّا، ومن هنا يكتسب العمل جودة لمسية». يُنظر:

Ibid., p. 240, and Benjamin, One-Way Street, p. 89.

[1016←]

Benjamin, Illuminations, p. 240.

[1017←]

يلاحظ بنيامين أنّ «السينما تستجيب للتغيرات العميقة في الجهاز الإدراكي الشعوري؛ وهي تغييرات يختبرها على نطاق فردي الرجل في الشارع وسط زحمة المدينة الكبيرة، ويختبرها على نطاق تاريخي كل مواطن في الوقت الرّاهن». يُنظر:

Ibid., p. 252.

[1018←]

يُنظر:

Georg Simmel, On Individuality and Social Forms, Ed. by Donald Levine (Chicago: University of Chicago, 1971), p. 329.

[1019←]

Benjamin, Illuminations, p. 241.

[1020←]

Ibid., p. 242.

[1021←]

Ibid., p. 242.

[1022←]

يصف هيسل لوحات الإعلانات على المباني وإعلانات الطرق والإشارات والصور الدعائية بأنها «عمارة اللحظة». يُنظر:

Franz Hessel, Von den Irrtümern der Liebenden und andere Prosa (Paderborn: Igel Verlag, 1994), pp. 108-109.

[1023←]

Benjamin, One-Way Street, p. 315.

[1024←]

Benjamin, Illuminations, p. 242.

[1025←]

Ibid., p. 236.

[1026←]

Ibid., pp. 242-243.

[1027←]

Benjamin, Aesthetics and Politics, p. 123.

[1028←]

لذلك يرى أدورنو أنّ «العمل في المجتمع الشيوعي سيكون منظمًا على نحو لا يكون فيه الناس متعبين جدًّا وفارغين بحيث يحتاجون إلى الإلهاء». يُنظر:

Ibid., p. 123.

[1029←]

يكتب جاي برنشتاين أنّ «مقالة أدورنو يمكن النظر إليها على أفضل وجه بوصفها مناظرة ضد مقالة بنيامين ’العمل الفني في عصر إعادة الإنتاج الآلي.«‘ يُنظر:

Theodor Adorno, Notes to Literature, Ed. by Rolf Tiedemann, Trans. by Shierry Weber (New York: Columbia University Press, 1991), vol. 1, p. 4.

[1030←]

الاسم الذي أُطلق على مجموعة من موزعي الموسيقا في نيويورك وكتّاب الأغاني الذين طغوا على المشهد الموسيقي في الولايات المتحدة الأميركية في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. (المترجم)

[1031←]

Ibid., p. 41.

[1032←]

Ibid., p. 43.

[1033←]

Benjamin, Aesthetics and Politics, p. 123.

[1034←]

Ibid., p. 123.

[1035←]

Ibid., p. 125.

[1036←]

Ibid., p. 123.

[1037←]

Benjamin, Illuminations, p. 220.

[1038←]

Ibid., p. 226.

[1039←]

Ibid., p. 243.

[1040←]

يلاحظ كراكاور، على سبيل المثال، كيف صُوِّرَت مسيرات النازية وكأنها مشاهد سينمائية، ليجري تسجيلها للأجيال القادمة في فيلم ليني ريفنشتال السيء السمعة انتصار الإرادة (Triumph of the Will). يُنظر:

Kracauer, From Caligari to Hitler, p. 301.

[1041←]

Benjamin, Illuminations, p. 244.

[1042←]

Ibid., p. 243.

[1043←]

Ibid., p. 243.

[1044←]

Ibid., p. 244.

[1045←]

Marcel Proust, Remembrance of Things Past, Trans. by C. K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin (Harmondsworth: Penguin, 1983), vol. 1.

[التي باتت البحث عن الزمن المفقود.] (المترجم)

[1046←]

علاقته مع كراكاور، زميله في المنفى، على سبيل المثال، وذلك على خلفية كتاب أوفنباخ، إلى جانب علاقته مع شوليم وأدورنو، طبعًا، بسبب الماركسية بشكل عام وبريخت تحديدًا.

[1047←]

Walter Benjamin, The Correspondence of Walter Benjamin, Ed. and Annotated by Gershom Scholem and Theodor Adorno, Trans. by Manfred Jacobson and Evelyn

Jacobson, Foreword by Gershom Scholem (Chicago and London: University of Chicago Press, 1994), p. 298.

[1048←]
يُنظر:

Graeme Gilloch, Myth and Metropolis: Walter Benjamin and the City (Cambridge: Polity, 1996), pp. 56-57.

[1049←]
ترجمها ماكنتاير، يُنظر:

Walter Benjamin, Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism, Trans. by Harry Zohn (London: Verso, 1983), p. 45.

[1050←]
Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Ed. by Rolf Tiedemann et al. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974; Taschenbuch Ausgabe, 1991), vol. 4, p. 41.

[1051←]
يُنظر:» M المتسكع»، و» Oالدعارة والقمار»، و» mالكسل.»

[1052←]
Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1067.

أراد هوركهايمر أن تظهر دراسة بودلير في مجلة البحث الاجتماعي التابعة للمعهد.

[1053←]
يُنظر رسالة أدورنو إلى بنيامين في 2 تموز/يوليو 1937:

Walter Benjamin, Theodor W. Adorno - Walter Benjamin: The Complete Correspondence 1928-1940 (Cambridge: Polity, 1999), p. 196.

[1054←]
رسالة من بنيامين إلى أدورنو في 17 أيار/مايو 1937. يُنظر:

Benjamin, The Arcades, p. 192.

[1055←]
Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1070.

[1056←]
يُنظر رسالته إلى أدورنو في 17 تشرين الثاني/نوفمبر 1937:

Benjamin, The Arcades, p. 226.

[1057←]

ترجمة معدلة. يُنظر:

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1072.

[1058←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 554.

يُنظر أيضًا:

Benjamin, The Arcades, J51a,5, p. 321.

[1059←]

يُنظر:

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, pp. 1161-1167,

مترجم جزئيًا في:

Benjamin, Charles Baudelaire, pp. 103-104.

[1060←]

في الحقيقة، يقدم بنيامين تشبيهًا ثالثًا يحاكي الافتتاح النهري لمقالته حول السريالية، ويشير مجددًا إلى أعمال المهندس الهيدروليكي. يُنظر:

Benjamin, Charles Baudelaire, pp. 103-104.

[1061←]

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1164.

[1062←]

Ibid., p. 1165.

[1063←]

يُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), pp. 555-558,

يُنظر أيضًا رسالة بنيامين إلى أدورنو في التاريخ نفسه:

Benjamin, Theodor W. Adorno - Walter Benjamin, p. 247.

[1064←]

يُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 567.

إذا كانت مقالة بودلير أنموذجًا مصغرًا عن مشروع الممرات المسقوفة، وكانت مقالة «الأنساب المختارة» أنموذجًا للقطعة المتعلقة ببودلير، فإنّ هذا ما يطرح الفكرة اللافتة التي مفادها أن دراسة رواية الأنساب المختارة كان يُنظر إليها باعتبارها أنموذجًا لـ مشروع الممرات. يُنظر أيضًا:

Benjamin, Theodor W. Adorno - Walter Benjamin, p. 247.

[1065←]

أعاد بنيامين تسميته إلى «بودلير كاتبًا للمجاز» في رسالته إلى هوركهايمر في 28 أيلول/سبتمبر 1938. يُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 574.

[1066←]

Ibid., p. 556.

[1067←]

Ibid., p. 557,

يكتب بنيامين: «يعمل هذا الجزء الثاني عمل الأطروحة النقيض. إنه يدير ظهره بشكلٍ قاطع لاهتمام الجزء الأول بالنظرية الفنية ويضطلع بتأويلٍ نقديٍ اجتماعيٍ للشاعر [...]. وباعتباره أطروحة نقيض، فإن هذا الجزء هو الجزء الذي يحتلّ فيه النقد بمعناه الضيق، وأعني نقد بودلير، مكانه». يُنظر:

Ibid., p. 574.

[1068←]

تغيّر عنوانه لاحقًا إلى «السلعة بوصفها غرضًا شعريًا». يُنظر:

Ibid., p. 573.

[1069←]

Ibid., p. 557.

[1070←]

Ibid., p. 570,

رسالة إلى غريتل أدورنو، 20 تموز/يوليو 1938. يُنظر أيضًا رسالة بنيامين إلى هوركهايمر في 3 آب/أغسطس 1938:

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1083.

[1071←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 567,

ورسالة إلى شوليم، 8 تموز/يوليو 1938. يُنظر أيضًا رسالته إلى هوركهايمر في 16 نيسان/أبريل 1938:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 556.

[1072←]

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1076.

[1073←]

ثمة مؤشرٌ حول هذا التغيير في رسالة بنيامين إلى كيتي ماركس شتاينشنايدر في 20 تموز/يوليو 1938. يُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 568.

[1074←]

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1086.

[1075←]

يُنظر رسالة بنيامين إلى هوركهايمر في 3 آب/أغسطس 1938: Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1083.

[1076←]

في رسالة إلى هوركهايمر في 28 أيلول/سبتمبر 1938 مرافقة للنص المكتمل، كتب بنيامين: «تخيّلت العملَ حول بودلير في البداية فصلًا من فصول الممرات، الفصل قبل الأخير تحديدًا [...] لكني بدأت أدرك مع مرور الصيف أن مقالة حول بودلير أقصر طولًا وتحافظ على علاقتها مع الممرات لا يمكن أن تظهر إلا على شكل جزءٍ من كتاب حول بودلير». يُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 573.

ويُنظر أيضًا رسالة بنيامين إلى أدورنو في 4 تشرين الأول/أكتوبر 1938: Ibid., p. 576.

[1077←]

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1086.

[1078←]

يلاحظ أدورنو أنّ «العمل لا يمثل أنموذجًا عن الممرات بقدر ما هو مقدمة له. إنه يجمع الأفكار لا يطوّرها». يُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 580.

[1079←]

تذمَّر أدورنو، على سبيل المثال، من ظهور استيهامات المتروبول الحديث بوصفها تلك الانطباعات الذاتية «لشخصيات اجتماعية» محددة و«بوهيميا أدبية» فقط بدلًا من أن يجري تناولها بوصفها «مقولة تأريخية موضوعية». يُنظر:

Ibid., p. 580.

[1080←]

يلاحظ أدورنو «نفوره من هذا النوع المعين من الملموسية وخصائصها السلوكية» الذي ينشأ، كما يرى، من تأثره الضارّ بزيمل. يُنظر:

Ibid., p. 581.

[1081←]

Ibid., p. 581.

[1082←]

بالمقابل، يصر أدورنو على أنه «لا يمكن تحقيق التعيين المادي للخصائص الثقافية من دون أن تتوسّط له السيرورة الكلية». يُنظر:

Ibid., p. 582.

[1083←]

Ibid., p. 582.

[1084←]

Ibid., p. 583.

[1085←]

يدّعي أدورنو بثقة زائدة: «أنا شخصيًّا أعارض نشره تمامًا [...]. لا لأسبابٍ تحريرية بل من أجلك ومن أجل دراسة بودلير. إنه لا يمثلك كما يجب على هذا العمل تحديدًا أن يمثلك». يُنظر:

Ibid.

[1086←]

Ibid., p. 587.

[1087←]

Ibid., p. 589.

[1088←]

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1118.

[1089←]

يُنظر رسالة بنيامين إلى هوركهايمر في 18 نيسان/أبريل 1939:

Ibid., p. 1119.

[1090←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 608.

[1091←]

Ibid., p. 609,

رسالة إلى غريتل أدورنو في 26 حزيران/يونيو 1939.

[1092←]

يُنظر رسالة أدورنو في 1 شباط/فبراير 1939:

Benjamin, Theodor W. Adorno - Walter Benjamin, p. 229.

[1093←]

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 610.

[1094←]

Ibid., p. 611.

[1095←]

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1125,

رسالة في 1 أيلول/سبتمبر 1939.

[1096←]

Ibid., p. 1126,

رسالة في 16 تشرين الأول/أكتوبر 1939. هذا التعليق الأخير مدعاة للسخرية بما أن النص، كما يرى بعض المعلقين، «يمثل في جوهره خضوعًا لإرادة أدورنو». يُنظر:

Max Pensky, Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning (Amherst: University of Massachusetss, 1993), p. 152.

[1097←]

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, pp. 1130-1133.

[1098←]

Ibid., p. 1135.

[1099←]

في رسالته إلى هوركهايمر في 30 تشرين الثاني/نوفمبر 1939، يعيّن بنيامين ولأسباب مجهولة «بعض الأفكار عند بودلير» بوصفه جزءًا ثالثًا، بدلًا من أن يكون الفصل المركزي في الجزء الثاني من كتاب بودلير. يُنظر:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 619.

[1100←]

Charles Baudelaire, Les Fleurs du mal, Trans. by Richard Howard (London: Picador, 1982), p. 15.

[1101←]

بالنسبة إلى بنيامين، كان مذهب «الفن للفن» إحدى أواخر محاولات الحفاظ على الآثار العقيدية للعمل الفني؛ إذ كان الاعتقاد بوجود عالم فني متميز ومستقل نقيضًا تامًّا لرؤيته حول تسييس الجماليات.

[1102←]

يرى بنيامين أنّ «التجربة المجازية كانت محورية بالنسبة إليه». يُنظر:

Benjamin, The Arcades, J53a,1, p. 324.

[1103←]

Ibid., J55,13, p. 328.

[1104←]

الشخصيات الرئيسة هنا هي «ضعيف الأعصاب وساكن المتروبول والزبون». يُنظر:

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1169.

[1105←]

Richard Wolin, Walter Benjamin: An Aesthetics of Redemption (New York: Columbia University Press, 1982), p. 231.

[1106←]

هكذا، يذكر بنيامين في رسالته إلى هوركهايمر في 3 آب/أغسطس 1938: «يهدف الفصل الأول إلى تقديم بعض وجهات النظر حول ما قبل تاريخ بودلير مع مقارنة بين وظائف المجاز في القرن السابع عشر والقرن التاسع عشر». يُنظر:

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1084.

[1107←]

Benjamin, The Arcades, J80,2; J80a,l, p. 369.

[1108←]

Walter Benjamin, The Origin of German Tragic Drama, Trans. by John Osbourne, Introduction by George Steiner (London: Verso, 1985), p. 178.

[1109←]

في «حديقة مركزية» يلاحظ بنيامين أنّ «طريقة تغيّر شكل الدعارة بنموّ المدن الكبرى» هي «من أبرز الموضوعات في شعره». يُنظر:

Walter Benjamin, «Central Park,» Trans. by Lloyd Spencer, New German Critique, 34 (Winter 1985), p. 53.

[1110←]

Benjamin, Charles Baudelaire, p. 40.

[1111←]

يطور بنيامين هذه الفكرة حول وجود رابط بين العاهرة والعامل الصناعي؛ إذ يعرّض العاملُ في المصنع كذلك جسدَه إلى أنشطة مدمّرة. وهذا ما يجعل العمل قريبًا من الدعارة. يُنظر:

Benjamin, The Arcades, J75,1, p. 360, and J67,5, p. 348.

[1112←]

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1151.

[1113←]

Benjamin, The Arcades, J59,10, p. 335.

[1114←]

Benjamin, The Origin, p. 137.

[1115←]

Benjamin, The Arcades, J55a,1, p. 328.

[1116←]

Ibid., J79a,1, p. 367.

[1117←]

Ibid., J80,2; 80a,1, p. 368.

[1118←]

لنقاش حول بنيامين بوصفه جامع نفايات تاريخي، يُنظر:

Irving Wohlfahrt, «Et cetera? The Historian as Chiffonier,» New German Critique, vol. 39 (Fall 1986), pp. 142-168.

[1119←]

Benjamin, «Central Park,» p. 68.

[1120←]

بودلير «لم يجد أي شيء يثير إعجابه في زمنه». يُنظر:

Benjamin, Charles Baudelaire, p. 97.

[1121←]

يرى بنيامين «إنّ أحدًا لم يشعر بالانزعاج في باريس أكثر من بودلير. كلّ تآلفٍ مع الأشياء هو غريبٌ على القصد المجازي». يُنظر:

Benjamin, The Arcades, J59a,4, p. 336.

[1122←]

يقتبس بنيامين وصف كريبيت: «انتمى بودلير إلى عائلة من التعساء لا يرغبون إلا بما ليس لديهم ولا يحبون إلا الأماكن التي لا يكونون فيها». يُنظر:

Ibid., J31,3, p. 284.

يُنظر أيضًا:

Ibid., J51a,6, p. 322.

[1123←]

Benjamin, Charles Baudelaire, pp. 153-154.

[1124←]

Benjamin, The Arcades, J66a,4, p. 346.

[1125←]

يُنظر: «إلى القارئ»، وهي القصيدة الأولى من ديوان أزهار الشّر:

Baudelaire, Les Fleurs, p. 6.

[1126←]

يقول بودلير: «أودّ لو أضع الجنس البشري كلّه ضدّي. فذلك ما سيمنحني متعة يمكنها أن تعوّضني عن كلّ شيء».
يُنظر:

Benjamin, The Arcades, J46a,10, p. 313.

[1127←]

يلاحظ بنيامين أن «اعتراض مسار العالم هو أعمق رغبات بودلير. رغبة يشوع». يُنظر:

Benjamin, «Central Park,» p. 39,

ويُنظر أيضًا:

Benjamin, The Arcades Project, J50, 2, p. 318.

[1128←]

Pierre Missac, Walter Benjamin's Passages (Cambridge, MA: MIT Press, 1995), p. 39.

[1129←]

Benjamin, «Central Park,» p. 54.

[1130←]

وهو عنوان أشهر مقالة جمالية لبودلير، كُتبت بين عامي 1859 و1860 ونُشرت عام 1863.

[1131←]

Baudelaire, The Painter, p. 11.

[1132←]

Ibid., p. 34.

[1133←]

Charles Baudelaire, Art in Paris 1845-62: Salons and Other Exhibitions, Ed. and Trans. by Jonathan Mayne (London: Phaidon 1965), p. 118.

[1134←]

Baudelaire, The Painter, p. 13.

[1135←]

Ibid., p. 13.

[1136←]

Ibid., pp. 12-13.

[1137←]

Ibid., p. 12.

[1138←]

Ibid., p. 13,

يمكن القول إنّ مفهوم بودلير عن الحداثة بوصفها آخر العصور القديمة يرتبط بفكرة بنيامين حول «الحياة اللاحقة» بشكلٍ وثيق.

[1139←]

Ibid., pp. 4-5.

[1140←]

Ibid., p. 12.

[1141←]

يُنظر:

Benjamin, The Arcades, M1,4, p. 417.

[1142←]

يرى بنيامين أنّ «التسكع لم يكن لينال الأهمية التي نالها لولا الممر المسقوف». يُنظر:

Benjamin, Charles Baudelaire, p. 36.

[1143←]

تجادل جانيت وولف في مقالتها البارزة حول «المتسكعة غير المرئية» إنه، وباعتبار نساء القرن التاسع عشر «لم يكن بوسعهن التجوّل لوحدهنّ في المدينة«:

Janet Wolff, Feminine Sentences: Essays on Women and Culture (Cambridge: Polity, 1990), p. 41,

يتعيّن علينا الاعتراف بأنّ «تجربة الغُفلية في المدينة، والفرار، وضروب الاتصال اللاشخصي، التي تحدث عنها الشرّاح الاجتماعيون مثل جورج زيمل، إلى جانب التسكع والمراقبة من دون اعتراض من أحد واللذين ذكرهما بودلير أولًا ثم حللهما فالتر بنيامين، هي كلها تجارب خاضها الرجال فحسب» (ص 58).

وهذا ما اعترض عليه عددٌ من الكتاب الذين قدموا سلسلة من المرشحين المحتملين لوظيفة المستكع: العاهرة. يُنظر:

Susan Buck-Morss, «The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering,» New German Critique, 39 (Fall 1986), p. 119, and Elizabeth Wilson, The Sphinx in the City (London: Virago, 1991), p. 55.

والمتسوّقة في أسواق الطرف الغربي. يُنظر:

Judith Walkowitz, City of Dreadful Delight (London: Virago, 1992), pp. 46-50.

Mica Nava, «Women, the City and the Department Store,» in: Pasi Falk and Colin Campbell (eds.), The Shopping Experience (London: Sage, 1997), p. 72.

والخيريّة في الطرف الشرقي. يُنظر:

Walkowitz, pp. 52-59, and Nava, p. 62.

لملخّص حول هذا النقاشات، يُنظر:

Deborah Parsons, «Flâneur or Flâneuse? Mythologies of Modernity,» New Formations no. 38 (Summer 1999), pp. 91-100.

[1144←]

Baudelaire, The Painter, p. 9.

[1145←]

يُنظر:

Benjamin, Gesammelte, vol. 5, M1,3, p. 525.

[1146←]

يُنظر:

Benjamin, Charles Baudelaire, p. 54.

[1147←]

Baudelaire, The Painter, p. 9.

[1148←]

Ibid., p. 9.

[1149←]

Ibid., p. 54.

[1150←]

يُنظر:

Benjamin, The Arcades, M19,2, p. 451.

[1151←]

Baudelaire, The Painter, p. 9.

[1152←]

بودلير «وضع تجربة الصدمة في صميم عمله». يُنظر:

Benjamin, Charles Baudelaire, p. 117.

[1153←]

يُنظر «المتروبول والحياة العقلية»، في:

Georg Simmel, On Individu1ality and Social Forms, Ed. by Donald Levine (Chicago: University of Chicago Press, 1971).

[1154←]

Benjamin, Charles Baudelaire, p. 132.

[1155←]

Ibid., p. 117.

[1156←]

Ibid., p. 61.

[1157←]

Ibid., p. 125.

[1158←]

Benjamin, The Arcades, J14,1, p. 252.

[1159←]

Benjamin, Charles Baudelaire, p. 46.

[1160←]

رغم النظرات المتبادلة المفترضة بين الاثنين، يجري التعامل بوضوح مع المرأة المجهولة على أنها هدف النظرة الذكرية المفترسة. يُنظر:

Wolff, p. 42.

[1161←]

الشغف والآلام. (المترجم)

[1162←]

Missac, pp. 5-6.

[1163←]

هكذا يكون المقامر هو الشخصية التي تجسد فقدان الذاكرة هذا. يُنظر:

Benjamin, Charles Baudelaire, p. 135.

[1164←]

يلاحظ بنيامين أنّ «ذاكرتنا تدين بأقوى الصور التي لا تمحى إلى هذه التضحية بأعمق أنفسنا في الصدمة». يُنظر:

Walter Benjamin, One-Way Street and Other Writings, Trans. by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, Introduction by Susan Sontag (London: Verso, 1985), p. 343.

[1165←]

يقول بنيامين متأمّلًا: «أليست استعادة الذكريات اللاطوعية، أي ذاكرة بروست اللاإرادية، أقرب إلى النسيان مما يدعى عادة بالتذكر؟». يُنظر:

Walter Benjamin, Illuminations, Ed. and with Introduction by Hannah Arendt, Trans. by Harry Zohn (London: Fontana, 1973), p. 204.

[1166←]

Ibid., p. 203.

[1167←]

يُنظر رسالة بنيامين إلى شوليم، 21 تموز/يوليو 1925:

Benjamin, The Correspondence (1994), pp. 277-278.

[1168←]

يُنظر:

Momme Brodersen, Walter Benjamin: A Biography (London: Verso, 1997), pp. 167-172.

[1169←]

ذكر بنيامين هذه التأملات أول مرة في رسالة إلى هوفمنستال في 23 شباط/فبراير 1926:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 291.

[1170←]

Ibid., p. 352.

[1171←]

John McCole, Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993), pp. 266-267.

[1172←]

Benjamin, Illuminations, p. 204.

[1173←]

Ibid., p. 216.

[1174←]

McCole, p. 268.

[1175←]

Benjamin, Illuminations, p. 213.

[1176←]

Benjamin, One-Way Street, p. 305.

[1177←]

Ibid., p. 316.

[1178←]

Benjamin, The Arcades, p. 467.

[1179←]

Benjamin, Illuminations, p. 208.

[1180←]

Ibid., p. 209.

[1181←]

يدّعي بنيامين بعد ملاحظته «إننا لا نقول بصوت عال أهم شيء علينا قوله دائمًا» أنّ «القرن التاسع عشر لم يكشف نفسه لزولا أو أناتول فرانس، بل لبروست الشاب، ذلك المتغطرس العديم الأهمية والمستهتر ذي الشخصية البارزة الذي انتزع بصورة عابرة أكثر الأسرار إثارة للدهشة من زمنٍ منحطّ كما انتزعها من سوان (Swann) مُجهَدٍ آخر». يُنظر:

Ibid., p. 207.

[1182←]

Benjamin, The Arcades, N4,3, p. 464.

[1183←]

قد تكون الذاكرة اللاإرادية تصويرية لكن مصدرها لابصري: «الرائحة؛ أي الوزن الذي يشعر به الشخص الذي يُلقي شباكه في بحر الزمن الضائع». يُنظر:

Benjamin, Illuminations, p. 216.

[1184←]

Ibid., p. 213.

[1185←]

Proust, p. 229.

[1186←]

Ibid., p. 231.

[1187←]

يحدّد ماكول على نحوٍ مفيد أربع سمات للـ ذاكرة اللاإرادية: عفوية، يومية، حدسية، غير لفظية: McCole, p. 260.

[1188←]

Franz Hessel, Heimliches Berlin (Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1982; [1927]),

ولمراجعة بنيامين، يُنظر:

Benjamin, Selected Writings, vol. 2, pp. 69-71.

[1189←]

Franz Hessel, Ein Flâneur in Berlin (Berlin: Das Arsena, 1984; [1929]).

لمراجعة بنيامين، يُنظر:

Walter Benjamin, Selected Writings, Ed. by Marcus Bullock et al. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1996-1999), vol. 2, pp. 262-267.

[1190←]

يجسد هيسل «فنّ المتسكع الكامل». يُنظر:

Ibid., p. 264.

[1191←]

يكتب بنيامين: «المدينة تحرّك ذاكرة المتنزه الوحيد: إنها تستحضر أكثر من مجرّد طفولته وشبابه، وأكثر من تاريخه». يُنظر:

Ibid, p. 262.

[1192←]

يلاحظ بنيامين هذه الخاصية الشبحية للمدينة في «يوميات برلينية»: «برلين الصاخبة والواقعية، مدينة العمل ومتروبول الأعمال، فيها من تلك الأماكن والذكريات أكثر من غيرها عندما تشهد على الموتى، وتظهر نفسها مليئة بالموتى». يُنظر:

Benjamin, One-Way Street, p. 316.

[1193←]
«تهزّ الصدماتُ الصغيرة قارئَ أعمال بروست بشكلٍ متواصل»، وعلى نحوٍ ملائم، يُنظر:

Benjamin, Illuminations, p. 210.

[1194←]

McCole, p. 255.

[1195←]

Benjamin, Selected Writings, vol. 2, p. 263.

[1196←]

Ibid., p. 262.

[1197←]

Benjamin, One-Way Street, p. 316.

[1198←]

Ibid., p. 318.

[1199←]
كان مطمح بنيامين، باتّخاذه عمل ليون دوديه باريس الحيّة (Paris vécu) أنموذجًا له، يُنظر:

Benjamin, Illuminations, p. 208.

هو التقاط «برلين الحيّة». يُنظر:

Benjamin, One-Way Street, p. 295.

[1200←]

Ibid., p. 319.

[1201←]
يلاحظ تسوندي (Szondi) أن «المتاهة في المكان مثل الذاكرة [...] في الزمان». يُنظر:

Gary Smith (ed.), On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections (Cambridge, MA: MIT Press, 1988), p. 22.

[1202←]

Benjamin, Selected Writings, vol. 2, p. 263.

[1203←]

Ibid., p. 70.

[1204←]

Benjamin, One-Way Street, p. 316.

[1205←]

Szondi, in: Smith (ed.), On Walter Benjamin, p. 20.

[1206←]

Benjamin, One-Way Street, p. 179.

[1207←]

يرى بنيامين أن «من جانب التاريخ البصري - المعاكس لذلك المتعلق بالمكان - فإنّ الحركة لمسافات تعني التضخيم». يُنظر:

Ibid., p. 207.

ونجد أنّ قسم شارع ذو اتجاه واحد المعنون «تضخيمات» يتوقّع دراسة «طفولة برلينية» بكل وضوح.

[1208←]

Walter Benjamin, Aesthetics and Politics: Debates between Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno, Trans. and ed. by Ronald Taylor, Afterword by Fredric Jameson (London: Verso, 1980), p. 123.

[1209←]

يُقارن تعليق بنيامين عن مرسيليا في «حمولة مختلطة: نقل وتعبئة». يُنظر:

Benjamin, One-Way Street, pp. 90-91.

[1210←]

يُنظر رسالته إلى شوليم، 20 كانون الثاني/يناير 1930:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 359.

[1211←]

يُنظر رسالته إلى غريتل أدورنو، 16 آب/أغسطس 1935:

Benjamin, The Correspondence (1994), p. 507.

[1212←]

بشأن نقد ثاقب لتفسير بنيامين لرانكه، يُنظر:

Ralf Konersmann, Erstarrte Unruhe: Walter Benjamins Begriff der Geschichte (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1991), pp. 90-97.

[1213←]

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1240.

[1214←]

Ibid.

[1215←]

يلاحظ بنيامين أنّ «التاريخ العالمي ليس له درعٌ نظري. وطريقته تجميعية الطابع؛ إنه يجمع كتلة من البيانات لملء الزمن الفارغ المتجانس». يُنظر:

Benjamin, Illuminations, p. 264.

[1216←]

Ibid., p. 264.

[1217←]

يسخر بنيامين من التاريخانية لأنها «تسرد أحداث التاريخ مثل حبات المسبحة». يُنظر:

Ibid., p. 265.

[1218←]

يشير بنيامين بازدراء إلى «البغي التي تدعى ’حدث ذات مرة‘ في بيت دعارة التاريخانية». يُنظر:

Ibid., p. 264.

[1219←]

Benjamin, The Arcades, N2,3, p. 460.

[1220←]

Ibid., N7a,5, p. 471.

[1221←]

يكتب بنيامين: «يعلّمنا تاريخ المضطهدين أنّ ’حالة الطوارئ‘ التي نعيش فيها ليست الاستثناء بل القاعدة. وعلينا الوصول إلى تصوّرٍ للتاريخ يتماشى مع هذه الرؤية. ثم علينا أن ندرك بوضوح أنّ مهمّتنا هي إحداث حالة طوارئ حقيقية، فهذا ما سيحسن وضعنا في الصراع مع الفاشية». يُنظر:

Benjamin, Illuminations, p. 259.

يُنظر أيضًا:

Benjamin, The Arcades Project, N10a,2, p. 475.

[1222←]
كما يلاحظ كونرسمان، يقتبس بنيامين هنا من كتاب رانكه قصص الشعوب الرومانسية والجرمانية بين عامي 1494 و1514. يُنظر:

Konersmann, p. 90.

[1223←]

Benjamin, Illuminations, p. 257.

[1224←]

Ibid., p. 258.

[1225←]

Ibid., p. 289.

[1226←]

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1236.

تتطابق فكرة التقاط هذا التاريخ المدفون مع تملّك العمل الفني ومشهد المدينة باللمس. إنها قبضة قويّة لا تلين. يُنظر:

Benjamin, The Arcades, N9a,3, p. 473,

ويضيف بنيامين لاحقًا «ليست مهمة التاريخ التقاط تاريخ المُضطهَدين فحسب بل مساندته كذلك». يُنظر:

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1246.

[1227←]
الطبقة العاملة الثورية «تغذيها صورة الأسلاف المستعبَدة أكثر من صورة الأحفاد المحررة». يُنظر:

Benjamin, Illuminations, p. 262.

[1228←]
يكتب بنيامين: «متّصل التاريخ هو متّصل الظالم. وبينما تدمر فكرة المتّصل كل شيء، تشكل فكرة الانقطاع أساس التقليد الحقيقي». يُنظر:

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1236.

[1229←]
في ملاحظاته الخاصة بالـ «إطروحات» يتأمل بنيامين: «هيكل أفكار ماركس الأساسية هو: من خلال سلسلة من الصراعات الطبقية في سياق التطور التاريخي، تحقق الإنسانية المجتمع اللاطبقي. لكن ماذا لو لم نتصوّر المجتمع اللاطبقي على أنه نقطة انتهاء التقدم التاريخي». يُنظر:

Ibid., p. 1232.

[1230←]

Benjamin, Illuminations, p. 260.

[1231←]

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1232.

[1232←]

يمثل الطابع المكسور لتقليد المضطهدين والوقف الذي تحدثه الثورة «موطئ قدم» ودعامات «لما يبدو أنه قبضة وحشيَّة» ضرورية. يُنظر:

Benjamin, The Arcades, N9a,5, p. 474.

[1233←]

Benjamin, Illuminations, p. 255.

[1234←]

Benjamin, The Arcades, N7a,7, p. 471.

[1235←]

أكّد بنيامين أنّ «مفهوم المجتمع اللاطبقي يجب أن يُعطى وجهه المشيحاني الحقيقي مرة أخرى، فهذا ما سيصبّ في مصلحة السياسة البروليتارية الثورية». يُنظر:

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1232.

[1236←]

أدرج بنيامين رسالة هوركهايمر في 16 آذار/مارس في الالتفافة .N وكتب هوركهايمر: «كان هناك ظلم في الماضي وانتهى. والقتلى هم قتلى فعلًا [...]. وإذا أخذنا الافتقار إلى الخاتمة على محمل الجدّ تمامًا، تعيّن علينا أن نؤمن بيوم القيامة». يُنظر:

Benjamin, The Arcades, N8,1, p. 471.

[1237←]

Benjamin, Illuminations, p. 259.

[1238←]

Ibid., p. 259-260.

[1239←]

يرى بنيامين في «حديقة مركزية» أنّ «التقدم» ينطوي على «تجربة العالم وهو يحتضر». يُنظر:

Benjamin, «Central Park,» p. 50.

[1240←]

عند بنيامين «المفهوم الأساسي هو التفعيل لا التقدم». يُنظر:

Benjamin, The Arcades, N2,2, p. 460.

[1241←]

يلاحظ بنيامين أنَّ «المصالح الحالية لذات التاريخ الحقيقية، المضطهَدين'، تحدد شروط المنظور التاريخي». يُنظر:

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1244,

ذُكر في:

McCole, p. 290.

[1242←]
يكتب بنيامين: «إنّ القوة المدمرة أو النقدية للتأريخ المادي تُسَجَّلُ في تفجير الاستمرارية التاريخية الذي يشكّل من خلاله الموضوع التاريخي نفسه في المقام الأول». يُنظر:

Benjamin, The Arcades, N10a,1, p. 475.

[1243←]
Ibid., N2,6, p. 461.

[1244←]
Ibid., N10,3, p. 475.

[1245←]
Ibid., N3a,3, p. 464.

[1246←]
Ibid., N2a,3, p. 426.

[1247←]
Ibid., N10a,3, p. 475.

[1248←]
مثلما هي الصورة الديالكتيكية «مشبعة بالتوترات(Ibid., N10a,3, p. 475) » فإنَّ «الإجراء نفسه» في بدايات التصوير «جعل الموضوع يركز حياته في اللحظة بدلًا من الإسراع في تجاوزها». يُنظر:

Benjamin, One-Way Street, p. 245.

[1249←]
Ibid., p. 243.

[1250←]
يُنظر:

Benjamin, The Arcades, N1,1, p. 456, and N9,7, p. 473.

[1251←]
يُنظر أيضًا:

Eduardo Cadava, Words of Light: Theses on the Photography of History (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997), and Rolf Krauss, Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie (Stuttgart: Cantz Verlag, 1998).

[1252←]

Konersmann, pp. 73-74.

[1253←]

يميز بنيامين هذا بالعلاقة مع جهازٍ بصريٍّ آخر للتضخيم؛ إذ تنطوي الصورة الديالكتيكية على «رؤية الماضي في منظار الحاضر». يُنظر:

Benjamin, The Arcades Project, N7a,3, p. 471.

[1254←]

Roland Barthes, Camera Lucida, (London: Vintage, 1993), p. 96.

[1255←]

بالنسبة إلى بنيامين، «إنَّ صورة الماضي وهي تومض في الآن الذي تصبح فيه قادرة على التبيّن، وفقًا لتعريفها الواسع، صورة من التذكّر». يُنظر:

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1243.

[1256←]

Benjamin, The Arcades, N8,1, p. 471.

[1257←]

Benjamin, Gesammelte, vol. 1, p. 1233.

[1258←]

يقول بنيامين: «يجب تعريف الصورة الديالكتيكية بوصفها الذاكرة اللاإرادية عند بشرية مُنْقَذَة ومُفتداة». يُنظر:

Ibid., p. 1233.

[1259←]

Benjamin, Illuminations, p. 257.

[1260←]

Walter Benjamin, The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem 1932-1940, Ed. by Gershom Scholem, Trans. by Gary Smith and André Lefèvre, Introduction by Anson Rabinbach (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992), p. 14.

[1261←]

ادّعى جورج شتاينر قبل وقت طويل، على سبيل المثال، أنّ معهد فاربورغ، ومقرّه لندن، هو المحيط الفكري «الأنسب» لبنيامين. يُنظر:

Walter Benjamin, The Origin of German Tragic Drama, Trans. by John Osbourne, Introduction by George Steiner (London: Verso, 1985), p. 19.

[1262←]
يُنظر، مثلًا، نقاش أندرو بنيامين وجاك دريدا حول التراث والدمار والتفكيك، الذي أجراه دوتمان، في:

Andrew Benjamin and Peter Osborne (eds.), Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience (London: Routledge, 1994), pp. 32-57, esp. pp. 45-47.

[1263←]
يُنظر:

Graeme Gilloch, «The Figure that Fascinates: Seductive Strangers in Benjamin and Baudrillard,» Renaissance and Modern Studies, no. 40 (1997), pp. 17-29.

[1264←]
Walter Benjamin, One-Way Street and Other Writings, Trans. by Edmund Jephcott and Kingsley Shorter, Introduction by Susan Sontag (London: Verso, 1985), p. 48.

[1265←]
يلاحظ بودريار بصورة بارعة، تعليقًا على أسلوبه المتشذر الذي يأخذ طابع الأقوال المأثورة: «وعدٌ آخر للشذرات يكمن في أنها وحدها ستنجو من الكارثة، ومن دمار المعنى واللغة، مثل الذباب الذي يكون الناجي الوحيد من حوادث تحطم الطائرات بسبب خفة وزنه إلى درجة كبيرة». يُنظر:

Jean Baudrillard, Fragments: Cool Memories III, 1991-5 (London: Verso, 1997), p. 9.

[1266←]
Jean-François Lyotard, The Postmodern Condition: A Report on Knowledge (Manchester: Manchester University Press, 1984).

[1267←]
لقراءة نقاش حول الظواهر التاريخية للسوداوية، يُنظر وصف بنسكي لكتابات جوليا كريستيفا:

Max Pensky, Melancholy Dialectics: Walter Benjamin and the Play of Mourning (Amherst: University of Massachusetss, 1993).

[1268←]
لقراءة المزيد حول المَلَل والبرود المتفشيين في الوقت الحاضر، يُنظر فكرة بودريار حول «الأغلبية الصامتة» الهامدة:

Jean Baudrillard, In the Shadow of the Silent Majorities (New York: Semiotext, 1983).

[1269←]

تجد بوسي-غلوكسمان أن هذه العناصر تتحّد مع غيرها (مثل تشديد متزايد على الجسد) لتشكل ما تصفه بـ «سبب باروكي». وبالمثل، يقول فان ريجين إنّ «فلسفة فالتر بنيامين بمنطق الأطراف الخاص بها تشكل نقطة محورية بين الباروكي وما بعد الحديث». يُنظر:

Christine Buci-Glucksmann, Baroque Reason: The Aesthetics of Modernity (London: Sage, 1994), p. 15.

[1270←]

يلتقط بودريار فكرة المونادولوجية النقدية بما لا يدع مجالًا للشك: «أميركا هي صورة ثلاثية الأبعاد عملاقة، ذلك أنّ المعلومات المتعلقة بالكلّ محتواة في أيّ عنصرٍ من عناصرها. خذ مثلًا أصغر مكان في الصحراء أو أي شارع قديم في مدينة في الوسط الغربي أو موقف سيارات أو منزل كاليفورني أو مطعم برغر كينغ أو سيارة ستودبيكر، وستكون لديك الولايات المتحدة كلها، جنوبًا أو شمالًا أو شرقًا أو غربًا». يُنظر:

Jean Baudrillard, America, Trans. by Chris Turner (London: Verso, 1988), p. 29.

في فكرة بودريار حول «الرمز»، تأخذ النظرة القائلة باحتواء الكل في أي عنصر فردي طابعًا راديكاليًا. وفي «الرمز»، حيث يمثل رمز الحمض النووي واحدًا من تشبيهاته المفضلة، الجزء هو مايحدد الكلّية.

[1271←]

Herbert Marcuse, One-Dimensional Man (London: Routledge, 1964).

[1272←]

Jean Baudrillard, The System of Objects, Trans. by James Benedict (London: Verso, 1996), Jean Baudrillard, The Consumer Society: Myths and structures (London: Sage, 1998).

[1273←]

Baudrillard, The Consumer Society, pp. 25-26.

[1274←]

يُنظر:

Walter Benjamin, The Arcades Project, Trans. by Howard Eiland and Kevin McLaughlin (Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1999), c°,4, p. 878.

[1275←]

يُنظر:

Ibid., b°,2 p. 876.

[1276←]

يُنظر:

Ibid., R2,3, pp. 540-541.

[1277←]
يُنظر:

Mark Gottdiener, Postmodern Semiotics: Material Culture and the Forms of Material Life (Oxford: Blackwel, 1995), and Michael Sorkin (ed.), Variations on a Theme-Park (New York: Hill and Wang, 1992).

[1278←]
يُنظر:

Gottdiener, Postmodern Semiotics, and Sharon Zukin, Landscapes of Power: From Detroit to Disney World (Berkeley and Los Angeles and London: University of California Press, 1993).

[1279←]
يُنظر:

Boyer, in: Sorkin (ed.), Variations.

[1280←]
تعدّ فكرة قابلية مشهد المدينة إلى القراءة فكرة مركزية في عمل كتّاب مثل:

Kevin Lynch, The Image of the City (Cambridge, MA: MIT Press, 1960), and Michel de Certeau, The Practice of Everyday Life (Berkeley: University of California Press, 1984).

[1281←]
يُنظر، مثلًا، قراءة فريدريك جيمسون المثيرة للجدل حول «الفضاء الفوقي» لفندق بونافنتورا في لوس أنجليس بوصفه صورة مصغرة عن التوهان بعد الحديث:

Fredric Jameson, Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism (London: Verso, 1991),

ونقد بودريار لمركز بومبيدو في «تأثير بوبور(The Beaubourg Effect)»:

Jean Baudrillard, Simulacra and Simulation (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994).

[1282←]
يُنظر:

Keith Tester (ed.), The Flâneur (London and New York: Routledge, 1994), and Graeme Gilloch, «The Return of the Flâneur: The Afterlife of an Allegory,» New Formations, no. 38 (1999).

[1283←]

بطبيعة الحال، ونظرًا إلى انتشار شعارات الشركات التجارية وعلاماتها على الملابس التي نرتديها والتوابع التي نحملها، أصبح المستهلك غير اللافت للأنظار ذاته مجموعة من الإعلانات المتنقلة، أي حامل إعلانات متجوّلًا من تلقاء نفسه.

[1284←]

يُنظر:

David Frisby, Sociological Impressionism: A Reassessment of Georg Simmel's Social Theory (London: Heinemann, 1981), and Tester (ed.), pp. 81-110.

[1285←]

يُنظر:

Janet Wolff, Feminine Sentences: Essays on Women and Culture (Cambridge: Polity, 1990); Elizabeth Wilson, The Sphinx in the City (London: Virago, 1991); Judith Walkowitz, City of Dreadful Delight (London: Virago, 1992); Mica Nava, «Women, the City and the Department Store,» in: Pasi Falk and Colin Campbell (eds.), The Shopping Experience (London: Sage, 1997), and Deborah Parsons, «Flâneur or Flâneuse?: Mythologies of Modernity,» New Formations, no. 38 (Summer 1999).

[1286←]

يُنظر:

Chris Jenks (ed.), Visual Culture London: Routledge, 1995); Certeau, The Practice; Deena Weinstein and Michael Weinstein, «Georg Simmel: Sociological Flâneur Bricoleur,» Theory, Culture and Society, vol. 8, no. 3 (1991), and Simon Saddler, The Situationist City (Cambridge, MA: MIT Press, 1998).

[1287←]

يُنظر:

Maren Hartmann, «The Cyberflâneuse - Strolling Freely through the Virtual Worlds?,» in: On/Off + Across: Language, Identity and New Technologies (London: The Cutting Edge Research Group in Conjunction with I. B. Tauris, 1999).

[1288←]

يُنظر:

Bauman, in: Tester (ed.), pp. 138-157.

[1289←]

يُنظر:

Jenks (ed.), Visual Culture.

[1290←]

من المناسب والجدير بالذكر أن مايك ديفس، الذي وصفه إدوارد سوجا بأنه «سائق شاحنة متسكّع»، يستخدم اقتباسًا من «يوميات برلينية» لبنيامين ليشكّل عبارة منقوشة على كتابه الشهير مدينة الكوارتز (City of Quartz) (1992). في:

Sallie Westwood and John Williams (eds.), Imagining Cities: Scripts, Signs, Memory (London: Routledge, 1997), p. 21.

[1291←]

يُنظر:

Morawski, in: Tester (ed.), pp. 181-197.

[1292←]

Brian Jarvis, Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture (London: Pluto Press, 1998), pp. 80-92.

يستخدم جارفيس فكرة المتسكع ما بعد الحديث هذه ليستكشف مدينة الزجاج (City of Glass) (1995) لبول أوستر، وهي الجزء الأول من ثلاثية نيويورك (The New York Trilogy) (1988). يُنظر:

Paul Auster, The New York Trilogy (London: Faber & Faber, 1988).

وفي الحقيقة، تظهر الشخصيات في رواية أوستر كأنها معرضٌ من الأفكار البنيامينية: المتسكع (قصر القمر، 1989):

Paul Auster, Moon Palace (London: Faber & Faber, 1989),

وجامع النفايات (في بلد آخر الأشياء، 1987):

Paul Auster, In the Country of Last Things (London: Faber & Faber, 1987),

والمقامر (موسيقى الحظ، 1991):

Paul Auster, Music of Chance (London: Faber & Faber, 1991),

يُنظر أيضًا:

Peter Kirkegaard, «Cities, Signs and Meaning in Walter Benjamin and Paul Auster,» Orbis Litterarium, no. 48 (1993).

[1293←]

يمكن النظر إلى رحلة بودريار الطويلة برمّتها على أنها تسكّعٌ حقودٌ وسوداوي في «الشكل المكتمل للكارثة المستقبلية في المجتمع» (Baudrillard, America, p. 5). يُنظر:

Graeme Gilloch, «Benjamin’s Moscow, Baudrillard’s America,» in: Neil Leach (ed.), Hieroglyphics of Space (London: Routledge, 2001).

[1294←]

ثمة تقارب لا شكّ فيه بين تأملات بنيامين حول التصوير ومحاولة بارت (1993) فهم قوة بعض الصور من خلال أفكار الدراسة والعاطفة و«ما كان قائمًا». يُنظر:

Rolf Krauss, Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie (Ostfildern; Stuttgart: Cantz Verlag, 1998); Mary Price, The Photograph: A Strange Confined Space (Stanford, CA: Stanford University Press, 1994), and Eduardo Cadava, Words of Light: Theses on the Photography of History (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997).

[1295←]

يلاحظ بودريار «شغفه بالصور» هو نفسه. يُنظر:

Baudrillard, America, p. 56.

وبالنسبة إليه «لكل صورة مفردة أهميتها» (ص 109) صور محطمة إلى أشكال منشورية (القابل للقسمة)، صور لُمحت مصادفةً بشكلٍ خاطف. يرى بودريار، محاكيًا تشبيه بنيامين لومضة البرق الخاص بالصورة الديالكتيكية، أنّ «الكتاب يجب أن يتفتت كي يشبه العدد اللا منتهي من الحالات القصوى. ويجب أن يتفتت ليشبه ومضات الصورة الثلاثية الأبعاد». يُنظر:

Jean Baudrillard, Seduction (New York: St Martin’s Press, 1990), p. 116.

ويُنظر:

Gilloch, «Benjamin’s Moscow».

[1296←]

يُنظر:

Theodor Adorno and Max Horkheimer, Dialectic of Enlightenment (London: Verso, 1986); Max Horkheimer: Critique of Instrumental Reason (New York: Seabury, 1974); Eclipse of Reason (New York: Seabury, 1974), and Marcuse, One-Dimensional Man.

[1297←]

Walter Benjamin, Gesammelte Schriften, Ed. by Rolf Tiedemann et al. (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974; Taschenbuch Ausgabe, 1991), vol. 1, p. 1244.

[1298←]

Ibid., p. 1243.

[1299←]

Walter Benjamin, Illuminations, Ed. and Introduced by Hannah Arendt, Trans. by Harry Zohn (London: Fontana, 1973), pp. 258-259.

[1300←]
Richard Wolin, Walter Benjamin: An Aesthetics of Redemption (New York: Columbia University Press, 1982).

[1301←]
يلاحظ مولدر باخ أنّ كراكاور سعى إلى اتخاذ «موقف مفكر يهدف إلى جعل منفى التشرد المتعالي مسكنًا مألوفًا على الأقل، إن لم يتمكن من جعله موطنًا». يُنظر:

Siegfried Kracauer, The Salaried Masses: Duty and Distraction in Weimar Germany (London: Verso, 1998), p. 9.

[1302←]
بنيامين مثل كراكاور «جامع قمامة عند الفجر؛ فجر يوم الثورة». يُنظر:

Ibid., p. 114.

[1303←]
من الأهمية بمكان أن نلاحظ كيف يوسع بنيامين من حقل المنافسة الثورية، من الفكرة الماركسية التقليدية حول البروليتاريا إلى مفهوم أشمل، ولو كان أكثر تشتتًا، حول «المضطهَدين»، تكوينٌ من المجموعات المهمّشة والسيئة الصيت.

[1304←]
Siegfried Kracauer, The Mass Ornament: Weimar Essays (Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1995), p. 129.

[1305←]
رُتّب بحسب الألفباء الأجنبية.